لسانيات النص

نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري

الدكتور
أحمد مداس
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية - جامعة محمد خيضر
بسكرة - الجزائر

جدارا للكتاب العالمي
عالم الكتب الحديث

لسانيات النص

نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري

الدكتور

أحمد مداس

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية- جامعة محمد خيضر

بسكرة- الجزائر

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2009

الطبعة الثانية

2009 - 1430

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(2006 /11 /2948)

811.9

مداس، أحمد

لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري/ أحمد مداس.- إربد: عالم الكتب الحديث، 2007.

(   ) ص

ر. إ.: (2006 /11 /2948)

الواصفات:/الشعر العربي//اللسانيات//فقه اللغة/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية.

ردمك: ISBN 9957-466-86-0

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي

تلفون: (27272272 -00962) خلوي: 5264363/ 079 فاكس: 27269909 -00962

صندوق البريد: 3469 (الرمزي البريدي) :21110

البريد الإلكتروني almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com

جدارا للكتاب العالمي

للنشر والتوزيع

عمان- العبدلي- مقابل جوهرة القدس

خليوي: 079524363

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
فهرس الموضوعات	أ
المقدّمة	هـ
الفصل الأول **الفعل التأسيسي**	1
لسانيات النّص	3
الخطاب/ النص: ماهيته ومكوناته وخصائصه	10
العنونة في الخطاب الشعري	40
المنهج	52
1-التواصل	55
-المعينات	58
-الثنائيات	62
2-التناص	74
3-النصية	76
الفصل الثاني تحليل الفعل التواصلي	93
-الخطابان:-المساء	90
-قارئة الفنجان	97
-العنوان: معالم و فضاءات	101
1-شبكة المعيّنات:مرجعيات الخطابين	105

الموضوع	الصفحة
2-الرسالة وبنية الإخبار:.	107
بنية التّأمل والتّساؤل	107
بنية التّشابه	108
بنية التّفاؤل والأمل	109
1- الكينونة والظهور	121
2- الفعل	122
3-الوضع:	124
1.3-البنية الصوتية	124
2.3-البنية المعجمية	129
3.3-البنية التركيبية: هندسة الشكل والمعنى	139
4-المقام:التحول الدلالي..من النص الحاضر إلى النص الغائب	162
5-القناة وإقامة الاتصال	166
1.5-إقامة الاتصال	167
2.5-الفهم والقبول:بين الاحتواء و الاختلاف	170
-وخلاصة الفصل	161
الفصل الثالث	
شعرية الرسالة في الخطابين	175
1-المد السردي و حكائية الشعر	177
1.1-دائرة الفعل القصصي	180
2.1-دائرة تقنيات السرد	194
خلاصة	198

الموضوع	الصفحة
2-نبض الشعر وحركية الإيقاع	200
1.2- الفضاء الشكلي في الخطابين	201
2.2- المكان النصي	206
3.2- الوقفة..	207
4.2-الوزن	209
5.2-القافية	216
6.2-التكرير	222
7.2-الزمن الإيقاعي(تناسب الوحدات الزمنية).	228
8.2-الكتابة الصوتية والتناسب المقطعي	236
-خلاصة	242
الفصل الرابع في النصية	245
مقدمة	247
المستوى النحوي الدلالي	247
1-الانسجام	247
2-اللعب اللغوي	266
مستوى بنينة النص/ الخطاب	278
3- التطوّر	278
4- البنية المقطعية: الارتباط المقطعي والتطور المنطقي	283
المستوى الفكري.	297
5-الترابط الفكري	297

الموضوع	الصفحة
6-عدم التعارض	303
خلاصة الفصل	312
الخاتمة	314
المصادر والمراجع	320

المقـدمـة

هل هناك خطاب متماسك الأجزاء؟ وبمَ تتماسك أجزاؤه إن وُجدَ؟ أ بالوسائل الشكلية للربط بين الجمل والفقرات داخل البنية النصيّة؟ أم بالبحث في العلاقات التي تنسج النص/ الخطاب وتنظّم مكوّناته؟ أم بالبحث في المحتويات الإخبارية وعلاقتها بالكفاءات اللسانية من جهة والكفاءات غير اللسانية من جهة أخرى؟ أم تتضافر كلّ هذه المعطيات لتحقّق **النصية**؟ وهل تصلح اللسانيات للتحليل؟ أ لاَ يطرح ذلك تعارض العلم مع الوجدان؟ وقياس الذاتي المعنوي بالكمي المادي؟ أ وَ ليس في ذلك علمنة للأحاسيس والمشاعر بما أنّ الحديث مصروف للخطاب الشّعري؟

لقد جاءت المناهج الجديدة، ولم يأت معها ما يجعل النّص مقدورا عليه من حيث التحليل الشمولي. فإذا كان النص كلا شاملا؛ فإنّ جلّ الدّراسات التّطبيقية لم تُصب منه إلا أجزاء لا تعبّر بحال عن فحوى الخطاب، ولذلك كان التّفكير في ما هو مماثل للنص الإبداعي من المناهج الحداثية أمرا أكثر من ضروري. وعلى هذا الأساس؛ جاءت **لسانيات النص/ الخطاب** القائمة على عنصري التواصل والتماسك النصي، جامعة بين المناهج النّقدية الحديثة، على اعتبار اشتراكها في العنصر اللساني وتكاملها بحيث تصيب الخطاب في كليته.

يُفترَض أن يحمل الخطاب الشّعري رسالة تتكاثف مع عناصر التواصل داخل بنية لغويّة، تتّصل بها على وجه الضرورة بنية إيقاعية في شقّيها الداخلي والخارجي، تؤدي وظيفة شعرية في الخطاب. ويبدو التّعالق بين البنيتين لا اختلاف فيه عند النقاد. غير أنّي أتصوّر –بناءً على رؤى جيرار جنيت ومحمد مفتاح وبشرى البستاني- إمكانيّة وجود بنية ثالثة تتمثّل في السّرد؛ فما وقفت عليه من خطابات شعريّة، يحمل قصّة يجري الشّاعر على

قصّها بشكل أدق تعبيرا وأكثر جاذبية، ويحرص على إبراز أركان الفعل القصصي، حتى ينتقل القارئ من الشّعر إلى النّثر ثم يعود إليه، ولا يشعر إلا بانسجام روحي بينه وبين النّص/ الخطاب، مما يحقّق- له متعة ذاتية، ويؤدي وظيفة نفسية واجتماعية. وقد لا يقصر الشّعر على أداء هذه الأبعاد كفن مستقل، يتعدّى ذاته ليكون أشمل؛ فهو أرقى الفنون وأقربها إلى النفس البشرية. وإذا كان السّرد كائنا في البناء الشّعري، فسيبدو الخطاب ثلاثي الأركان: لغة وإيقاعا وسردا. وعلى اعتبار عدم القول بسردية العمل الشّعري عند أكثر الدارسين ويفصلونها عن الشّعر؛ فإنّ هذا المشروع يحمل في طياته ما يثبت وجودها فيه، بناءً على دراسات في القصّة و الرّواية، وبحثا في كلّ ما يقوم عليه النّص السّردي داخل البناء الشعري، وأتصوّر أن تحمل كلّ قصيدة قصة ذات مؤسّسة على تقنيات الكتابة القصصية.

ولّما كان النّص الشّعري على هذه السّعة والتّنوع، فيلزم أن يكون المعنى مبثوثا في كل هذه المكوّنات، ولا تخلو هي الأخرى من مركبات، ينبغي البحث فيها أيضا، ليقع تحديد مشكلة المعنى في التّصور الخاص للقارئ؛ هل يصيبه من داخل النص دون اعتداد بخارجه؟ أم يصيبه من خارجه ليكون النص شاهدا ودليلا عليه؟ ولا يخفى على دارس أهمية الأدبية في العمل الأدبي، ولو اقتصر التحليل على خارج النّص وجعل منه شاهدا؛ لكان التّحليل تاريخيا لا شعريّة فيه، ومن ثمّ كان التّحليل النّصي مرتكزا قويا لكلّ تحليل ناجح. وقد يبدو من خلال الطّرح اشتباه؛ لأنّ الباحث عن المعنى يرتكز على المؤثرات الخارجية المنشئة للنّص، ويحيل الطّرح مباشرة على تعدّد القراءة وتعدّد المعنى.

أتصوّر أنّ يرسم النّص لنفسه سياقا داخليا تتحدّد معه علامات المعنى؛ وليس المعنى ما أدركته القراءات الأولى، إنما المعنى ما يحدّده أفق التّوقع ثمّ يصدّقه التّحليل أو يعدّله أو ينحرف عنه تماما؛ لأنّ المجال مفتوح على القراءات الثانية الحاملة للتحول

الدلالي، ومن ثمَّ يصير الحديث إلى كيفية أداء المعنى وجها شعريّا، من خلال البحث في القوا لب والأشكال اللغوية. وفي هذا حياة النّص وديمومته التي قد يُقضَى عليها بمجرد تصوّر وجود المناسبَة أو المركز الخارجي؛ فكلاهما يعطي النص حيّزا زمكانيا يمكنه حمله، وحمل ما هو معرفة بجميع أشكالها. وليس المراد إهمال السياق الخارجي في تحليل الخطاب، وإنما هو تصوّر آخر.

تحمل الإشكاليّة المقدَّمة نظرة نقديّة تنحو إلى الشّمول -رغم أنّ حضور الشموليّة فعليا في الحياة النّقدية مجرّد مشروع-؛ لأنّ تشكيلها الكلّي يقارب الحد الأعلى للشّمولية، بما يتناسب وشمولية النّص. وليس الأمر بدعا، وإنّما هو امتداد لرؤية وممارسة جديرة بالتّنويه، قادها طائفة من النّقاد عربا وغربيين من أمثال: فان ديك (Van-dijk) وجيليان براون (J.Brown) وجورج يول (G.Yule) وكريستيان بايلون (Christian Baylan) وبول فابر (Paul Fabre) وروبرت دوبوجراند (R.DeBeaugrande) وجون ميشال آدام (J.M.Adam) ومحمد مفتاح ومحمد خطابي، وكلّهم انتقلوا من الجملة إلى النص/ الخطاب، ومنهم من مارس التّطبيق على نصوص وخطابات متنوّعة، مقدّما نموذجا تحليليا يراه مناسبا لقياس الملفوظ الخطابي من حيث النصية والتماسك.

وعلى العموم، كلّها أراء تنحو إلى التركيب، -وهو فعل معروف عند العرب قديما وحديثا-، بحثا عن الشّمولية والموسوعية، غير أنّ الفكرة -لسانيات النص- غربيّة تنظيرا وتطبيقا، بحثا على الأطراف المحيطة بالظّاهرة الأدبية والمكوّنة لها. ولا تخلو الممارسات والتّنظير لها من التّقديم والتّأخير، والتّداخل والفصل والإدماج؛ لذلك سأعمل على أن يكون الاختيار النّقدي جامعا لكلّ العناصر والمحطّات المشكّلة للخطاب في بنياته المختلفة، مختبرا سلامة المنهج من خلال النّموذجين **المساء** و**قارئة الفنجان**، ومحقّقا -ما أمكن- ما يبدو لي هدفا يقبل التّحقيق.

وقد سميت هذه الدّراسة: "لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشّعري. متوخيا بين النصين فعل التناص، ومقدّرا فيهما الرمز والقناع، وأجري فيهما على تتبّع عناصر التّواصل والنصيّة، في رؤية لتحليل شمولي، وقياس تماسكهما ومدى نصيّتهما، بما يتوافق مع مكوّنات النّص، ويتماشى مع حدوده اللّغوية ومميّزاته التّركيبية.

وأهدف إلى إثبات صلاحيّة هذا التّحليل في معالجة الخطاب الشّعري من خلال النّموذجين المختارين، في قراءة أجمع فيها المتفرّق، وأفصّل المجمل، وأهذّب المطوّل ما استطعت إلى ذلك سبيلا. وما أردت من ذلك قدحا في مضمون ما وجدت من مراجع، وإنّما هكذا بدا لي الأمر، فجريت على التّوفيق والتّركيب.

فأمّا جمع المتفرّق فماثل في جملة المراجع التي أتّكئ عليها في عمليّة الإنجاز، والجامعة بين النّظري المحض، والمصروف إلى الشّعر أو إلى السّرد أو الإيقاع تطبيقا، وهو ما أردت أن أصل إليه تركيبا، بما يوافق بنية النّص، ويتناسب مع منهج الدّراسة.

وأمّا تفصيل المجمل، فهو على نحو ما تضمّنه **تحليل الخطاب الشعري وفي سيمياء الشّعر القديم وديناميّة النّص** لمحمّد مفتاح، **والتحليل السيميائي للخطاب الشّعري** لعبد الملك مرتاض؛ واللذين جمعا بين اللّغة والإيقاع وعوامل غريماس السّردية، فجاء الكلّ مجملا في نموذج نظري وتطبيقي وبمنهج مركّب، فبدا لي أنّ التّفصيل يؤدّي الغرض المرجوّ فملت إليه.

وأمّا تهذيب المطوّل فعلى نحو ما أورده يول وبراون في **تحليل الخطاب**، ووسعّا فيه كثيرا، وفصلا بين المتلازمين في جهد لا ينكره عليهما أحد. ونحوه ما أورده دوبوجراند في **النص والخطاب والإجراء**، ومدّ بحثه إلى التعليميّة وتصنيف النصوص، وعلاج القضايا علاجا وافيا من حيث التنظير والتطبيق المتعدّد، ولم يطبق على نص بذاته. غير أنّي وجدت في المزج بين العناصر، بما هو متوسّط بين إجمال محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض

ونشر يول وبراون ودوبوجراند، تصوّرا آخر يجمع بين آراء الجميع في اختزال غير مخلّ؛ وأتصوّر أنّ في ما سبق نقصا يستدعي التّكميل وصدعا يستدعي الترميم؛ فماذا لو أنّ التّحليل أخذ في الحسبان الجانب النّظري والتّطبيقي معا، واستخدم منهجا لسانيا يجمع بين كلّ الاستراتيجيات تركيبا، ويتناول بالدّراسة جميع بنيات الخطاب الشّعري؟ أوَلاَ يكون في ذلك التركيب تقاطع مع التّفصيل والتّهذيب وجمع المتفرّق؟ وإن صحّ لي هذا الأمل، ألا يكون ذلك مدعاة لإعادة قراءة الشّعر العربي من جديد، بمناهج حديثة متضافرة، تغطّي عموم النّص؟

وسيكون تعاملي في هذه الدراسة مع المراجع قائما على ذكرها بالتمام في أوّل الأمر، ثم أختصرها مقتصرا على أول العنوان. وأحيانا أذكر الكتاب في الهامش منفردا إذا جاء ذكر مؤلفه في المتن. وأستعمل الرموز تر للترجمة، و د.ت.ط لكلّ مرجع لا تاريخ ولا طبعة تضبطه، وتق للتقديم، وتص للتصدير. كما أستعمل الرمز[ ] في كلّ شاهد من كلام الباحثين، إذا كان يأخذ مفهوما باصطلاح غير الذي آخذه به، وأعمد إلى وضعه بخط غير بارز، مخالفا قاعدة الأخذ والاستشهاد. وإذا وُجدَ هذا الرّمز [ ] في غير أقوال الباحثين، فهو لتمييز ملفوظ من آخر، أو حجبه عنه، فلا يعدّ منه.

لقد كان بالإمكان اختيار مدونة واحدة وتكفي لتحقيق الهدف، لكن الوقوف على الاثنتين له دواعيه.

أولها، أنّ التواصل قد يكون أحادي الطّرف وهو ما تمثّله "المساء"، وقد يكون متعدد الأطراف كما في "قارئة الفنجان".

وثانيها، أن الفهم يضيق ويقصر على نبر الشاعر أو أحد طرفي التّواصل كما هو عند إيليا، وقد يتّسع في تبادل لأدوار الكلام والتخاطب كما هو عند نزار.

والثالث، اشتراك الخطابين في موضوع واحد وهو المرأة، واختلافهما في مصدر المعرفة؛ فسلمى عند إيليا يميزها الصّمت وهي العارفة بحالها، بينما الشاعر يخمّن مصابها ولا يجزم فيه بشيء. والقارئة عند نزار عارفة متنبئة، وهو يقف أمامها جاهلا مستفسرا ترسم -له مستقبلا أدمى قلبه. وفي هذا الاختلاف اتفاق ضمني أن المرأة هي المالكة للمعرفة.

والرابع، أن المضمون في الخطابين يشمل الرّجل والمرأة، ويبدأ بالتخمين أو التنبؤ، وينتهي بانكسار محقق عند نزار، وبتفاؤل مأمول عند أبيَ ماضي.

والخامس، أن الخطابين يتعدّيان الأفق المتوقع غزلا عند العامة إلى أفق جديد يتمثل في معالجة قضية الوجود ومعرفة كنه النفس البشرية، وربّما باعتماد القراءة الباطنيّة والنّص الغائب، يكسر هذا التّوقع بأفق جديد.

السادس، تميّز الخطابين بالصورة الرامزة وأسلوب القناع؛ فلا نزار يحتاج إلى قارئة فنجان ولا إيليا في حاجة إلى سلمى.

والسابع، بساطة اللغة وعمق الدلالة بما يجعل من غموض الشّعر ظاهرة في أبسط التّراكيب، ولا حاجة للغموض الكثيف الذي لا يجد عند الشّاعرين مجالا.

والثّامن، أن الخطابين يجمعان بين القديم المتجدّد أسلوبا وبين الحديث الصرف؛ ولذلك فهما يغطيان النموذج الشعري العربي كاملا فيما يبدو لي. وهما يؤديان وظيفة انفعالية إنسانية، وأخرى اجتماعية تتعدى الغناء في المعرفة العامة عند المجتمع، وجمال وقعهما في النفس يكفله الإيقاع المتنوع والكلمة المعبرة، في انسجام يصنع موسيقاه الذّاتية.

والتاسع، الاشتراك في الفضاء الزماني؛ إذ الخطابين وقعا في زمن الانحسار النفسي بسبب المغيب عند إيليا، واكتشاف المجهول عند نزار. وفي الوقت نفسه يختلفان في زمن الحكي؛ فالأول يروي الماثل بين يديه من الحال، فهو يسوي بين زمني التجربة وزمن الحكي، والثاني يروي أحداثا خارج زمن التجربة، بحركة الاستعادة.

والعاشر، الاشتراك في نغمة الشجن والكآبة، ويتقاطعان تفاؤلا عند إيليا وتشاؤما عند نزار، بما يغذي التّناص بينهما.

هذه أسباب اختيار المدونتين، أجملتها في النقاط السالفة، تقف في مجموعها على التوافق والاختلاف من حيث طبيعة الخطاب. وقد اتخذت منهما نموذجا لتحليل أساسه محاور المنهج اللساني المتكامل تكاتفا، لملاحظة مدى إصابته لكليّة الخطاب دون الاقتصار على بعض جوانبه. وأوقن بصعوبة المهمّة وبخاصّة أن معالجة هذا النّمط من الشّعر ليس بالهين اليسير، ولكن لا مناص من المحاولة وبذل الجهد.

لقد تهيأ لي من الأسباب ما جعلني أكتب رؤيتي هذه من رؤى الأعلام، وأردت لها ما يراد لكلّ بحث نافع، ينتفع به الدّارسون، ما شاء لهم الله ذلك، فما هو إلاّ رأي بدا لي انتهى واكتمل، وإن كان مجرّد قراءة، صلاحها مرهون بقراءات الغير من بعدها، فأرجو أن تصيب ما صبوت إليه، وتحقّق ما فيه النفع والسّداد، والله الموفق فضلا منه ومَنًّا.

الفصل الأول

الفعل التأسيسي

لسانيات النص: لسانيات التلفظ أم لسانيات الملفوظ [خطاب/ نص]

- الخطاب وماهيته ومكوناته وخصائصه.
- العنونة.
- المنهج:

1- التواصل

- المعينات.
- الموجهات.
- الثنائيات.

2- التناص

3- النصية

- لسانيات النص: لسانيات التلفظ أم لسانيات الملفوظ [خطاب/ نص]؟

"اللّسانيات النصية فرع من فروع اللسانيات، يعنى بدراسة مميزات النّص من حيث حدّه وتماسكه ومحتواه الإبلاغي [التواصلي]"[1]. يحدّد هذا النّص محاور اللّسانيات النّصية (Linguistique textuelle) في النّقاط التّالية:

- الحدّ والمفهوم وما يتصل بهما.
- المحتوى التواصلي وما يرافقه من عناصر ووظائف (Fonctions) لغوية داخل مقام تواصلي (Situation Communicative).
- التماسك والاتساق أو ما نصطلح عليه بـ: **النصيّة** مقابلا للمصطلح الغربي (Textualité)؛ لأنّ الاصطلاحات السابقة ليست إلاّ عناصر تندرج داخلها.

تحتّل مسألة **النصية** (Textualité) هذه مكانا مرموقا في البحث اللساني، لأنها تجري على تحديد الكيفيات التي ينسجم بها النص/ الخطاب (Texte/Discours)، فهو -كوثيقة مكتوبة أو **ملفوظ** (Enoncé) أو **تلفظ** (Enonciation) حاضر- المرجع الأول لكل عملية تحليلية تكشف عن الأبنية اللغوية وكيفية تماسكها وتجاورها، من حيث هي وحدات لسانية، تتحكم فيها قواعد إنتاج متتاليات مبنينة، يشترك تحليل الخطاب (Analyse de discours) ولسانيات النص -كقطاعين لسانيين- في الكشف عنها[2]. وهو ما تؤكده أوريكشيوني (C.K.Orécchioni) حين تقول: "**تهدف لسانيات التلفظ**

---

(1) ج.يول (G.Yule) و ج.براون (J.Brown): تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع: جامعة الملك سعود، الرياض، م.ع.س، 1997، هامش ص30.

(2) Jean Dubois et autres, Dictionnaire de Linguistique, librairie larousse, Imprimerie Berger-Levrault, Nancy, France, Edition 1982, p 32.
وينظر: محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1991، ص 5.

إلى وصف العلاقات التي تنسج فيما بينها الملفوظ ومختلف العناصر المكونة لإطار التلفظ (cadre énonciatif)"[1] بصورة عامة، كون الموضوع تحدّه أبجديات الخطاب، وسيأتي تفصيل إطار التلفظ ومكوّناته مع **المعينات** (Déixies) في موضعها[2]، ولا يتوقف الأمر على وصف علاقات الملفوظ وعناصر هذا الإطار، بل يرجع إليها "**التعريف والوصف وبنية مجموع الأفعال التلفظية/ الخطابية**"[3]. وإذا كان الباحثون قد توسّلوا بما يؤدي **الانسجام** (Cohésion) ويحققه داخل كل تركيب نصي، وبذلوا الجهود المضنية للبرهنة عليه؛ فإنّ اللسانيات النصيّة عند آدام (J.M.Adam) تسعى إلى بلورة عدم انسجام (Hétérogénéité) النصوص/ الخطابات، فيقول: "**هدف اللّسانيات النّصية بسيط: من أجل متابعة التحليل اللساني خارج إطار الجملة المركّبة ونوع الجمل، وكما تبدو جد صعبة، يجب قبول التموقع على حدود اللسانيات بهدف بلورة عدم تجانس كل تركيب نصي**"[4]. ولا يجد النص/ الخطاب تجانسه -حسبه دائما- إلاّ داخل النشاط التأويلي (Activité interprétative) للقارئ؛ لأنّ "**الانسجام النصي ليس خاصية لسانية تحقّقها الملفوظات [...]، حيث يعطي المؤول بالدرجة الأولى للملفوظات المعنى والدلالات، ولا يكوّن عادة حكما بعدم الانسجام إلا في نهاية عمله/ اللحظة الأخيرة**"[5].

يتحدّد من هذين النصين أربع مسائل: **الأولى**، لا يوجد بحال من الأحوال ما يسمّى النص/ الخطاب المنسجم والمتجانس على وجه الحقيقة، على اعتبار تكوين

---

(1) Catherine Kerbrat Orécchioni: L'Enonciation de la subjectivité dans le langage. Librairie, Armand Colin, Paris, France, 1980, p 30.

(2) ينظر هذا البحث: الصفحات 44 و45 و46 نظريا، والصفحات 79 و86 و87 تطبيقا.

(3) Catherine Kerbrat Orécchioni, Op.Cit, p31.

(4) J.M. Adam, Textes types et prototypes, recit, description, explication et dialogue, Nathan, Paris, 4e edition, 2001, p 20.

(5) Ibid, p 22.

النص/ الخطاب من مجموعة مقاطع مختلفة كما سنرى مع نظريته في النصية. **والثانية**، يشغل الانسجام والتجانس فضاءً ذهنيا يقوم على التأويل لا على الخاصية اللسانية للملفوظات، وهو ما يتحكّم فيه إسباغ المعاني والدلالات، بحيث تأخذ الملفوظات نمطية مستقيمة لتؤدي وظيفة دلالية تتجانس مع حواملها اللغوية، وهي المسألة **الثالثة**. **والرابعة**، لا يمكن هذا التأويل إلاّ إذا كان المؤوّل على دراية بظروف الإنتاج ليربط بينها وبين التأويل، ويحسن اختيار زمن الحكم الذي حدّده الباحث باللحظة الأخيرة.

لقد قدّم ج.م.آدام رؤية للتحليل تبدأ بنقض الانسجام بما يدفع النصية عن كلّ نص/ خطاب، ثمّ بفعل التأويل يجد المؤوّل خريطة للنصية يبرهن عليها، ليحكم في النهاية على تشكيل الملفوظات بطريقة ما، أنّها منسجمة **ومتجانسة** (Homogène). ويقتضي هذا الطرح وجود كفاءة لسانية (Compétence linguistique) مضبوطة بطريقة جدّ معقّدة لقيامها على جملة معارف متداخلة، تستحضر عند التأويل، ليتمكن المؤوّل من وصف نسيج العلاقات الداخلية، ثم الخروج بها إلى ظروف الإنتاج (Circonstances de production) ومقام التخاطب (Situation discursive)، لإبراز كلّ ما يساهم في فهم الملفوظات؛ حيث تدخل كُل أنواع المعارف[...]في الحسبان **(اللعب) في هاتين العمليتين (المعارف التداولية و معارف العوالم المقدمة...)**[1]، وقد حدّدها الباحث بـ: **الفضاء الدلالي** (Espace Sémantique)/ **كون المعتقدات** (L'univers de croyance)/ **أو الفضاءات الذهنية** (Espaces mentaux)[2]، وحدّدتها أوريكشيوني -تحت اسم الكفاءات غير اللسانية (Compétences non linguistiques) - **بعلم النفس** (Psychologie) **وعلم التحليل النفسي**

(1) J.M.Adam, OP. Cit, p 14.

(2) Ibid, p 23-24.

والموسوعية (Encyclopédie) والثقافة (Culture) (Psychanalisme) والإيديولوجيا (Idéologie)[1]. إنّ هذه العوالم (Mondes) والكفاءات لا تجد لها مكانا إلاّ في اعتماد محيط الخطاب، إذ لا "تتأسس اللسانيات النصية على مفهوم خيالي استقلالي لدراسة الكلام. وإنّما تمدّ الدراسات الإنسانية التصنيفية جسرا بين معرفة العالم ومعرفة اللسانيات"[2]؛ حيث تستند المعرفة اللسانية (Connaissance linguistique) في عملية الإنتاج والتأويل (Interprétation) إلى المعرفة غير اللسانية التي تجعلها ممكنة ومفهومة، وتجد فيها السند الخارج نصي حيث الحياة الاجتماعية وهمومها. وربما يقدّم ج.م.آدام صورة أكثر اتصالا بين الملفوظ والعوالم الخارجية، لربطه بين الفضاء الدّلالي ذي المنشأ النصي وكون المعتقدات والفضاءات الذهنية ذات المنشأ الخارج نصي، بينما راحت أوريكشيوني توسّع في هذه المؤثرات، لتشمل كل المحركات النفسية و الثقافية والفكرية، التي تتجانس فيما بينها لتصنع المعرفة وتصل إلى المخاطَب (Discouraire)، وتكون بينهما وسيطا لفهم الرّسالة (Message) خارج المحمولات اللّسانية.

وليس شرطا فيما بدا لي أن يكون البدء بمعرفة ما هو خارج نصي ومحيط بالخطاب لمعرفة المحتوى وفهم الرسالة؛ فالنص/ الخطاب أو (الملفوظ) لا يمنع الجهلُ بمحيط الإنتاج فهمَه في عملية التأويل، لأنّ أجزاءه تحمل دوما معرفة نصيّة تحفظ للسانيات دورها في التواصل والتخاطب والفهم المستقل، وهو ما يقرّ به صراحة ج.م.آدام حين يقول: "لا يجب أن نتجاهل مسألة استقلال الأجزاء (الأزمنة النحوية، قواعد الترابط، إلخ...) بالاحتفاظ بقيم مستقلة..."[3]، وأصر جاكبسون (R.Jacobson)

(1) C.K. Orecchioni, Op.Cit, p 17-18.

(2) J.M. Adam, Op.Cit, p 15.

(3) J.M. Adam, p 13.

بنيويا على تحديد الأجزاء بالكل والكل بالأجزاء[1]، وهو ما سأعكف عليه في البحث كمرحلة أولى، على اعتبار الواصل إلينا نصا مكتوبا، يحمل في ثناياه خطابا بين طرفي عملية تواصل، هي الوسيط الحقيقي للفهم والتأويل من ناحية، والقارئ [الناقد] والنص كطرفي عملية تحليلية من ناحية ثانية، تنتهي برصد المقام الذي يفسّر عالم الخطاب، ويتمّ فهم الخطاب فيه. وعلى هذا؛ فالإحاطة بعالم الخطاب تأتي بعد تحديد هويات المتخاطبين، وهويّة النص/ الخطاب ذاته، من خلال أصواته ومعجمه وتراكيبه، للكشف عن مميزات نسيجه اللساني، وعقد الارتباط (Connectivité) بين الأجزاء التي تكوّنه، وتكون بذلك دليلا على قدرة الوحدات اللسانية على توظيف الكفاءات الخارج لسانية، حتى وإن كانت مرتبطة باللاوعي. ومهما يكن من أمر؛ فإنّ معرفة المحيط والظروف التي تمّ فيها التخاطب، لا ينفي الاختلاف في القراءة والفهم، فيضمن البدء به الإطار الكلي لفعل التخاطب فقط، كما أنّ البدء من الملفوظ (نص/ خطاب) لا يضمن الوصول إلى ظروف الإطار التخاطبي، إلاّ أنّه يسمح بمحاورة النص/ الخطاب بما لا تسمح به الحال الأولى، ويكشف القارئ شبكة العلاقات الدلالية والتركيبية على ضوء تحديد الرسالة وخصائص حواملها اللسانية ومرجعياتها (Références) التواصلية، التي يحتمل أنّها أنشأته.

لقد تحدّث دوبوجراند (R.DeBeaugrande) عن هذه النظرة في شموليتها، رابطا بين التواصل بجميع عناصره وما يتصل به وبين النصية، فهي لا تتحقّق إلاّ إذا تمّ فهم واستحسان (Acceptabilité) **الإخبار** (Informativité)، ودخل المخاطَب عالم الخطاب ومقامه **قصدا** (Intentionnellement) من المخاطب (Discoureur)، وكلّها من طبيعة التخاطب، ثمّ ربط كلّ ذلك بالانسجام والترابط الفكري والتناص،

---

(1) Ibidem.

وكلها من طبيعة النص[1]. وهو المحتوى التواصلي [الإبلاغي][2] الذي ذكره يول (G.Yule) وبراون (J.Brown) في تعريفهما السابق للسانيات النصية[3]. وعلى هذا؛ يصنع التواصل فضاء النصية على رأي من سبق من الباحثين، ولذلك يأخذ بعدا أكيدا في بلورتها. ولا يعني التواصل التحلّل من التعامل النصي، بل هو محمول النص في إطاره الكلي و مرجعياته الخطابية (مخاطب ومخاطَب ورسالة ووضع (Code) وقناة (Canal) ومقام، غير أنّه يسمح بفهم وتحديد محمول الرسالة، ورؤية الانسجام أو الاختلاف بين الكفاءات اللسانية والكفاءات غير اللسانية، وتضافرها في صناعة إطار التخاطب والتماسك الكلامي/ النصي، كما سيأتي في تحليل الفعل التواصلي[4]، وإنّما يجبر التخاطب تقطّعات النص ونقصانه؛ فتتجانس المقاطع التي تكوّنه، وتجد الإحالات الخارج نصية ذاتها داخلة في رسم معالم النص/ الخطاب بفعل التفاعل (Intéraction) وتناقضاته، فاللسانيات لا تستطيع التخلص من التساؤل: "**ما هي حدود استقلال اللغة؟ (قواعد صوتية ومعجمية وصرفية وتركيبية ودلالية ومنطقية). ما هو نصيب التحديد العلوي للنظام من خلال التوظيف النصي والخطابي؟ وهل وضع الكلمات محدّد بقواعد مؤسسة في اللغة فقط أو تتعلق-بصفة أكبر- بتناقضات التفاعل؟**"[5]، حيث يشكّل إطار التخاطب حقيقة مقام التواصل والشروط العامّة لإنتاج واستقبال (Réception) الرّسالة، التي تفقد اتجاهها بتغيّر المقام وشروطه، وقد حدّدته أوريكشيوني ب: "**طرفي**

(1) ينظر: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان،عالم الكتب، القاهرة، ج.م.ع، ط1، 1998، ص103- 104 - 105. وتنظر الصفحات 56- 58 من هذا البحث.

(2) المحتوى الإبلاغي يُقصَد به "التواصلي"، وهو لفظ مترجم. وقد جرى الاختيار على (التواصل) و(الإخبار) دفعا لكل التباس على امتداد البحث،اللفظ الثاني داخل في بنية الأول. وأما"التواصل"فإنّه أعمّ من الإخبار والتبليغ معا، وهو أقرب الترجمات للفظ الغربي: communication.

(3) ورد التعريف في ص 2.

(4) تنظر الصفحة 79 وما بعدها من هذا البحث.

(5) J.M. Adam, Op. Cit, p 13.

الخطاب ومقام التواصل: الظروف المكانية (الفضائية) والزمنية. والشروط العامة لإنتاج واستقبال الرسالة: طبيعة القناة والمقام الاجتماعي التاريخي وتناقضات عالم الخطاب"[1].

يكون هذا التصوّر في حالة العلم اليقيني بإطار التخاطب، وربما -في بعض الأحيان- خارج الخطاب الشعري؛ لأنّ الخطاب يمكن أن يدرس بعد عهد طويل من إنشائه وقد يكون المخاطب بفعل الظروف التي تحيط به قد لجأ إلى الرمز (symbole) والقناع(masque)، وقد يريد لخطابه أن يكون رسالة لمن يراهم أهلا -شهادة على أهل عصره-لاستقبالها. من هنا كان التعامل مع الخطاب/ النص طرفا في قراءة ذاتية يبغي من خلالها القارئ تحليل الفعل التواصلي من جهة، والبرهنة على النّصية من جهة ثانية، والأمر معقود على معرفته الخلفية لرسم المقام وتعيين الإحالات الخارجية، من خلال صورها الرمزية في النص/ الخطاب الشعري، وله البحث في شعرية الرّسالة بعد ذلك انطلاقا من المقام الجديد كظرف يعيّن الفضاء الزمكاني والمرجع الاجتماعي التاريخي، وعلى الخصوص المرجع النّفسي في إدراك الواقع الحقيقي والممكن. وبهذا يكون الحكم بالانسجام قد "**صار ممكنا على الأقل من خلال كشف هدف تخاطبي للنص أو المقطع، بما يسمح بربط العلاقات بين الملفوظات ناقصة الربط** (connexité)**فيما بينها و/ أوالانسجام و/ أوالتطور** (progréssion)"[2].

وبما أنّ الحديث قد انطلق من صورة تجمع بين النص والخطاب؛ فسيكون التفريق بينهما أساس التحليل السليم، لأنّ إدراك حدود الأول وتعيينها، يسمح بمناقشة المحتوى وتحديد ما يراه القارئ ناقصا في الثاني ليملأ فراغه. وهنا يتلاقى النص والخطاب كثنائية، يتداخلان وينفصلان بين الكتابة والتلفظ[3] ثنائية جديدة. ليكتسي تحديد المفاهيم أهمية

---

(1) C.K. Orecchioni, Op. Cit, p30.
(2) J.M. Adam, Op. Cit, p 22.
(3) J. Dubois et Autres, Op. Cit, p 32.

كبرى في رسم معالم الأطر، التي يجتاحها التحليل للبرهنة على ما يمكن أن يسوي إشكال النصية لسانيا من خلال مجالات اللسانيات النصية المعيَّنة في البداية.

فما الخطاب؟ وما النص؟ وما علاقة أحدهما بالآخر؟ وكيف ترتسم معالم التواصل والنصية؟ وكيف يدخل الأول في تعيين الثانية؟ هذا ما سيأتي تفصيله...

- الخطاب: ماهيته ومكوّناته وخصائصه

يقع الخطاب في تحديد مفهومه بين الملفوظ والمكتوب كفعل لغوي، وعلاقته بالنص شمولية وانسجاما، واشتغالا في التواصل، وتحقيقا للنصية غاية، لذلك تولاه اللسانيون بالدراسة بغية علمنته[(1)].

يحدَّد الخطاب بأنّه "**اللغة التي يسيطر عليها المتكلم في حالة استعمال**"[(2)]، ليكون بذلك مرادفا للكلام (Parole). وهو أيضا"**وحدة تساوي أو تفوق الجملة؛ مكوّن من متتالية تشكّل رسالة ذات بداية ونهاية**"[(3)] و"**تشتغل اللغة فيه وسيلة تواصل**"[(4)] بينما النص "**مجموعة الملفوظات اللسانية القابلة للتحليل: فالنص إذا نموذج للسلوك اللساني الذي يمكن أن يكون مكتوبا أو منطوقا**"[(5)]. وينقل عن هالمسلاف (L.Hjelmslev) أنّ النص "**ملفوظ كيفما كان، منطوقا أو مكتوبا، طويلا أو قصيرا، قديما أو حديثا**"[(6)] وهي تسوية لا تخفى بين النص والخطاب لفظا وكتابة، والاشتغال في التواصل ظاهر. وهو رأي جاكبسون

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 11.

(2) Jean Dubois et autres, Op. Cit, p 156.

(3) Ibidem.

(4) Ibid, p 157.

(5) Ibid, p 486.

(6) Ibidem.

حين يؤكد أنّ الخطاب "**نص تغلّبت فيه الوظيفة الشّعريّة للكلام**"، وحاصل قوله،قيام التسوية بينهما على توفّر المدّ الشّعري في أحدهما، والمتزامن ضرورة مع وظائف لغويّة أخرى، (Fonctions de la langue)ترتبط بعناصر التواصل، بما يسبغ عليه الصفة اللسانيّة. بينما يذهب هاريس (Z.Harris)في تحديده لمفهوم الخطاب بأنه"**ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض**"[1]، ويظهر من التعريف التسوية بين المنطوق والمكتوب،طال أم قصر، شكّلته جملة واحدة أو عدّة جمل،وأما العناصر والمنهجية اللّسانية فهي من صميم اختصاصه.وفي الشّق الأول يوافقه إميل بنفنست (E.Benveniste) ويخالفه معا؛ يوافقه في كون الجملة عنصرا ملفوظا من الخطاب، مقاربا سوسير في مصطلحه الكلام، ليكون الخطاب عنده هو الملفوظ من وجهة اشتغاله في التواصل[2]، وما يتطلبه السياق الخطابي من **مخاطب ومخاطَب** ورسالة **ووضع ومقام وقناة** تواصلية، ليوافق في ذلك جاكبسون[3] ومايكل ريفاتير (M.Riffaterre) حين يعرّف النص من وجهة نظر المعنى بأنّه "**ليس إلا سلسلة من وحدات** [إخبارية] **متعاقبة**"[4]، فيشترك النص والخطاب معا في **الإخبارية والقصدية** (Intentionnalité) لوجود نية الإخبار، ويخالف بنفنست جاكبسون ومايكل ريفاتير في مسألة المنطوق

(1) Essais dc linguistique generale, Edition de Minuit, 1970, Paris, p 30-31.

(2) نقلا عن السد: السابق، ص 18.

(3) ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا،مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دارالياس العصرية، القاهرة، ج.م.ع، "بحث: سيميولوجيا اللغة"، تر: سيزا قاسم، ص188.

(4) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 24.

والمكتوب كما سبق. بينما يخالف بنفنست هاريس في كون الخطاب يشتغل في التواصل الغائب عند الباحث الأمريكي المهتم أساسا بملفوظ الخطاب وبأصناف التكافؤ اللسانية[1] خارج منطق التواصل وما يتطلبه من نية إخبار لدى المخاطب وفهم لدى المخاطَب. والحقيقة أنّ القراءة تجعل النص خطابا بفعل التواصل بين المبدع -منطوق النص- والقارئ، وتعليق الأخير على المكتوب لفظا أو كتابة هو خطاب منه للآخرين، يتواجد من خلاله فيه. وهو رأي يوافق الطائفة الأولى يعتد بالمكتوب أكثر من المنطوق لتحقيقه النصيّة ويخالف بنفنست، الذي يميل إلى المنطوق علىّ اعتبار الكلام ينشيء الخطاب. ويشيع هذا الاعتقاد في التجربة النقدية العربية مع محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض، فهما يسويان بين النص والخطاب، ويطلقان اسم الأول على الثاني والعكس؛ وقد اعتمد هذا البحث على بعض كتاباتهما، لجمعهما بين الثقافتين العربية والغربية، والتمكن الواضح من المناهج النقدية.

يرى محمد مفتاح في النص مدونة كلامية وحدثا زمكانيا، تواصليا، تفاعليا، مغلقا في سمته الكتابية، توالديا في انبثاقه وتناسله، ليوافق براون ويول في تعريفهما للنص إذ هو "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة"[2]. وهو جمع صريح بين النص والخطاب، وكلاهما يرتكز على الوظائف والتواصل. وأما مرتاض فيأخذ النص مأخذ الخطاب دون تمييز بينهما على امتداد كتابه "التحليل السيميائي للخطاب الشعري"[3].

---

(1) ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، بحث: سيميوطيقا الشعر، تر: فريال جبوري غزول، ص215، [إعلامية].

(2) J.Dubois, Op. Cit, p 32 (classes d' equivalence).et p 158 (equivalence linguistique).

(3) تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان/ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،دت ط، ص120.وينسب التعريف إلى الصفحة 190 من كتاب براون ويول.وفي الصفحة11 من النسخة المترجمة يأخذ "النص بصفته تسجيلا لفظيا للحدث التواصلي". وفي الصفحة 227 قوله: "عرفنا النص على أنه التسجيل الكلامي لحدث تواصلي".

وغير بعيد عن هذا التصور يحدّد دوبوجراند النص بأنّه "**تجل لعمل** (Action) **إنساني ينوي به شخص أن ينتج نصا ويوجه** (Oriente) **السامعين به إلى أن يبنوا عليه علاقات** (Relations)**من أنواع مختلفة**"[1]، وهو توال (Progression) من الحالات المعلومية [المعرفية] (Etas de connaissance) والانفعالية (D'emotion)، مرتبط بالأعراف الاجتماعية (Conventions Sociales) والعوامل النفسية (facteurs Psychologiques) ونصوص أخرى، مقارنة بالجملة[2]. وهو بهذا الطرح يدعو إلى تضافر الجهود والمساعي المنهجية لتحليل الخطاب تحليلا وافيا، يشمل التواصل وعناصره، ويمتد إلى المعارف والانفعالات كمحركات اجتماعية ونفسية، تسوغ عملية التواصل والتخاطب، كما هو المذهب نفسه -في كلياته- عند كريستيفا (J.Kristéva) حيث تؤكد أن "**النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم و الإيديولوجيا والسياسة..**"[3]، وفي ذلك توسيع النص ليشمل الملفوظ من حيث هو خطاب والمكتوب من حيث هو النص،وإنّما يتأخّر بفعل التدوين ليشمل الأول، وتؤكّد بذلك المساواة بينهما من جهة، وبين المكتوب والمنطوق من جهة أخرى، وتشترط فيهما النصية والتواصل[4] "**في سياقات معرفية وتداولية و سوسيو ثقافية وتاريخية**"[5].

(1) يستعمل لفظ "النص" من بداية الكتاب إلى الصفحة 27، ليمزج بينهما حتى الصفحة 38، ثم يستعمل لفظ "الخطاب" من ص 39، ليعود إلى لفظ "النص" في تحليله قصيدة السياب "شناشيل ابنة الجلبي".

(2) نفسه، ص 92- 93.

(3) علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997، ص14.

(4) نفسه، ص 14.

(5) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 14- 15ويؤكده في الصفحة 19 منه.

وقد اتخذ فان ديك (Van dijk) المسلك نفسه من حيث شرطي كريستيفا: النصية والتواصل، بينما من حيث المفهوم، أخذ النص/ الخطاب من ثلاث زوايا؛ أولاهما، زاوية الحدس (Intuition)، والثانية زاوية توالي الجمل/Suite) Progression de phrases)، والثالثة زاوية أفعال الكلام (Actes de parole).

يقوم مفهومه الحدسي على عدّ الخطاب/ النص وحدة منسجمة[1] سواء أكان مكتوبا مطبوعا أم شفويا، تحصره قواعد اللغة التي ينشأ فيها ومنها ويفوقها إبداعا[2] (Innovation). والزاوية الثانية تكمن في كون النص متوالية منتظمة من الجمل[3] يحكمها نحو النص والسببية (التعالق/ الانسجام) والبنيات الدلالية الكبرى والعليا[4]. بينما تلوح الزاوية الثالثة من جهة أفعال الكلام[5]، فالنص ذو قيمة تداولية، تنشؤها متتالية من أفعال الطلب والإخبار، وتحقّق الانسجام والترابط (Cohérence).

ويصبح النص من مجمل هذه الزوايا ظاهرة ثقافية[6] تستدلّ بسياقها الاجتماعي لتسهّل أثناء التحليل سبيل الفهم والإدراك. ولسعيد يقطين على توجه فان ديك في تحديداته المنهجية تعقيب مهمّ؛ فبعد الجزم بأنّ كلّ نص هو خطاب[7] بالتركيز على التواصل و[الانسجام] النصية[8]، خلص -مع فان ديك- إلى تفريق دقيق، إذ الخطاب هو

---

(1) ينظر: فان ديك:نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 49 و52.

(2) نفسه، ص 49.

(3) نفسه، ص 51.

(4) نفسه، ص 52- 61.وسيأتي الحديث عن البنيات في الصفحة 42 من هذا البحث.

(5) نفسه، ص 66- 67- 68.

(6) نفسه، ص 76.

(7) ينظر: انفتاح النص الروائي، ص 12.

(8) نفسه، نفس الصفحة.

في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية،بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه"[1]، وبذلك فالنص هو الموضوع المجرد والمفترض والخطاب هو الموضوع المجسد، مقدّما النموذج ذاته الذي قدّمه غيره ممن سبق ذكره في مجال اللفظ والكتابة والتواصل والنصية[2]. وهي رؤية فيها كثير من التشابه مع رؤية جون ميشال آدام.

يقتضي تعريف ج.م.آدام بأنّ "النص هو بنية متدرجة معقدة تشمل(ن) من المقاطع -الناقصة أو التامة- من نفس النوع أو من أنواع مختلفة"[3]، تعريف المقطع ذاته؛ وهو عنده "الوحدة المكونة للنص تتكون من مجموعة من القضايا (القضايا العليا)، وهي نفسها تتكون من (ن) من القضايا"[4] البسيطة. ويكون النص بذلك سلسلة متصلة من المقاطع تكوّنها سلسلة من القضايا الفكرية، تؤسسها سلسلة أخرى من القضايا (الجمل)، تترافق في بنيتها الوحدات اللغوية، لتؤدي المعاني والدّلالات. وقد انصبّ اهتمامه هنا على البنية المقطعية لكل تركيب نصي، كما اهتم بتوالي الجمل داخل كل مقطع، ليبلور فكرة النص غير المتجانس (Hétérogene)- كما سنرى في النصية- على مستوى الجمل البسيطة والقضايا العليا ثمّ على مستوى المقاطع، و"النص كبنية مقطعية يسمح بمناقشة عدم التجانس التركيبي..."[5]. وإذا أردنا تمثيل هذه الرؤية بدا النص مساويا "[مقاطع [قضايا عليا[قضايا]]]"[6]، وهي قاعدة عامة على اعتبار اختلاف المقاطع ليكون النص حينئذ كما

(1) نفسه، ص 16.

(2) تنظر الصفحة 2 من هذا البحث.

(3) J.M. Adam, Op. Cit, p 34.

(4) Ibid, p 29.

(5) J.M. Adam, OP Cit, p 29.

(6) Ibid, p 30.

يلي: [مق.حجاجي[مق.سردي]مق.حجاجي][1]، فتتداخل المقاطع داخل بنية النص غير المتجانس، وعدم التجانس هذا هو الذي ينظم النصية[2]. وإذا ربطنا بين التمثيلين، يبدو النص على النحو التالي: **[[مق.حجاجي[قضايا عليا[قضايا]]] [مق.سردي[قضايا عليا[قضايا]]] [مق.حجاجي[قضايا عليا[قضايا]]]]**.

قد يبدو هذا مناسبا في النصية أكثر مما هو في تحديد مفهوم النص، غير أنّ الباحث ربط بين الموضوعين على أساس أنّ أحدهما وليد الآخر، ويربطهما معا بالخطاب حين يقول: "**النص مقطع من الأفعال الخطابية، التي يمكن اعتبارها فعل خطاب موحد**"[3]. وبذلك يكون النص نفسه مقطعا من مجموعة مقاطع الخطاب، مما يوحي بشموله النص. وبمعنى آخر يشكل الخطاب الإطار العام، بينما النص هو الملفوظ داخل وضعية تواصلية، كلّ هذا إذا كان الحديث متعلّقا بالتلفظ الآني أو بالملفوظ المنتهي قبل التسجيل الكتابي، فإذا حدث التدوين صار الأمر معكوسا.

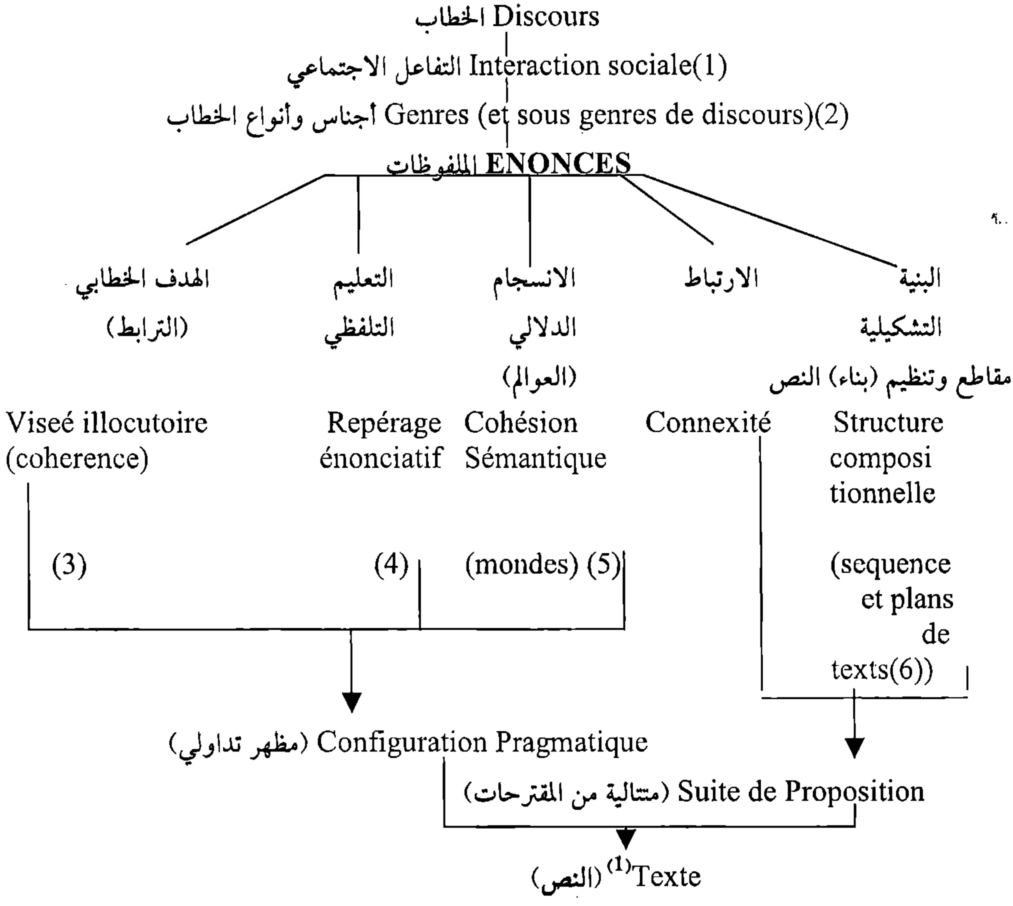
ويظهر لي أنّ حديث النص والخطاب يمرّ بمرحلتين؛ **أولاهما**، يكون فيها الخطاب شاملا للنص، وفيها لا يتعدى الفهم طرفي التخاطب، وتكون فيها ظروف إنتاج الخطاب وتبادله معيّنة معلومة، وهي السابقة زمنا قبل عملية التدوين. **والثانية**، يتحوّل فيها الوضع بعد التدوين، فيكون النص هو مرآة الخطاب، وحينئذ يصير القارئ -خارج طرفي التخاطب- طرفا جديدا في عملية تواصل جديدة بينه وبين محمول النص، ولعلّه ما يفسّر الشكل التالي محدّدا علاقة النص بالخطاب:

---

(1) Ibid, p 31.

(2) Ibid, p 20.

(3) Ibid, p 21.



وهذا ما يراه الغدامي مقتفيا أثر رولان بارت (Roland Barthes).

(1) J.M. Adam, Op. Cit, p 17.

والأرقام المصاحبة للشكل لها دلالاتها، وسيأتي توضيحها مع "الفعل التأسيسي" ص67، و"النصية" ص230 من هذا البحث.

يمرّ النّص -عند الغذامي- بمرحلتين في كلّ منهما هو عمل؛ إذ يتحوّل القول من عمل ملفوظ إلى عملٍ مكتوب بمجرد عزل الرسالة عن مرسلها، ويصبح حينئذ عملا مغلقا، ليفرّق بين النص والخطاب على قاعدة اللغة والكلام، فهو خطاب مادام ملفوظا، وهو نص متى سوّد بياض الصفحات. غير أنّه بصفته عملا يفقد كثيرا من حيويته التي يسترجعها حين يصبح نصا، والتحول يقع بالنظر إليه نصا مفتوحا لا عملا مغلقا[1]. ومصدر هذا التوجه -حسب يقطين- هو رولان بارت[2] الذي يؤكد على كون النص إنتاجا دائما مما يدخل القارئ في الاعتبار[3].

ولقد جرى يقطين -رغم اشتغاله على نصوص سردية في تتبّع أثر النص والخطاب- على مسح التوافقات والتعارضات بين المصطلحين مع طوائف عدة من الباحثين[4] ليستخلص "**أن الخطاب مظهر نحوي، يتم بواسطة إرسال القصة، وأن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي...في الخطاب نقف عند حدود الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ. إنه توسيع مشروع نؤسسه على قاعدة الترابط والانسجام بين الحكي كخطاب والحكي كنص، وبين باقي مكوناتهما في علاقتهما بالقصة**"[5]. إن تأمل كلام سعيد يقطين يؤدي بالضرورة إلى تصوّر تلك الفروقات بين النص والخطاب على مستوى النحو والدلالة، وعلى مستوى عملية

---

(1) ينظر: الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، القاهرة/ الكويت،1993، ص 62-63.

(2) انفتاح النص الروائي، ص22- 23.وهو ما يؤكده الغذامي في الخطيئة والتكفير بوصفه "بارت" فارس النص، ص61 وفي ص 72 يبرر "موت المؤلف".وفي الصفحة 90 يرى النص- ترجيحا- وجودا عائما.

(3) نفسه، ص 23.

(4) سعيد يقطين: السابق، ص 10- 32.

(5) نفسه، ص 32.

التواصل (الراوي والمروي له/ القاريء والكاتب) بفعل التجاوز؛ لأنه يغلّب فكرة "النص أشمل من الخطاب"، بل النص "**خطاب مترابط**"[1] مثبت بواسطة الكتابة[2] يقوم على الترابط والانسجام من جهة، والتواصل من جهة أخرى. ويأتي تعريف عبد السلام المسدي للخطاب بأنّه "**خلق لغة من لغة**"[3] يستوجب الاعتقاد بوجود لغة ذات انسجام نوعي، وعلاقات تربط أجزاءها داخل النظام اللغوي العام، متقاربا مع غيره من الباحثين، غير معتدّ لا بملفوظه ولا بمكتوبه. إنه التحول من اللغة كمعطى اجتماعي إلى اللغة كمعطى فردي، تكتسب فيه التراكيب خصوصية تتعلق بالمتكلم، ويكشف مميزاتها المتلقي، فهو حينئذ ظاهرة أسلوبية خاصة. وحقيقة الخطاب التي دأب المسدّي على إيضاحها، امتدّت على طول الكتاب، وخلاصتها تجعل من الخطاب طريقة تعبيرية ورسالة لغوية، تستند الأولى على الأسلوب من حيث شعرية الانزياح والعدول داخل النظام السيميائي على ضوء ثنائية الكفاءة (Compétence) والأداء (Performance)، وتستند الثانية على البعد التواصلي لافتراض المخاطب والمخاطَب.

ويقتضي الطرح التفريق بين الملفوظ كمرادف للمكتوب وبين التلفظ كفعل إنتاج كلامي آن. وكلاهما مرتبط بالتواصل، فمادامت عملية التخاطب قائمة، فالحديث منوط بالتلفظ، فإذا انتهت، فالحديث ينصرف إلى الملفوظ. و"**انطلاقا من اللحظة التي يتوقف فيها الأول(التلفظ)عن الاعتبار كفعل إنتاج الثاني (الملفوظ)، يتقارب الموضوعان بهذه الحال المنفردة**"[4]. ويتقاربان من حيث البحث عن قوانين التلفظ من خلال الملفوظ، وهو انزياح أول تتشابك فيه دلالة اللفظين. ويأتي الانزياح الثاني في الاستعمال المشترك للفظ "الملفوظ"

(1) نفسه، ص 15.

(2) نفسه، ص 28.

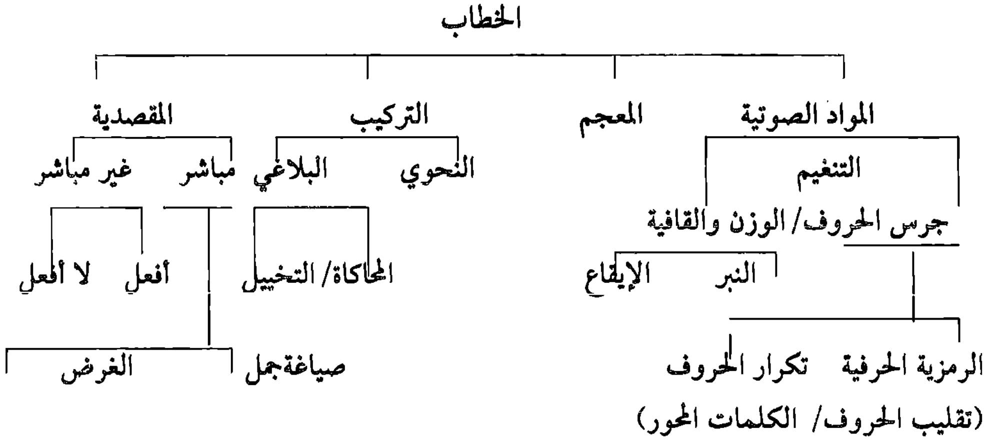
(3) الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 117.

(4) Catherine Kerbrat Orécchioni: Op. Cit, p 29-30.

على أساس أنّه مرتبط بالإنتاج أكثر من ارتباطه بتأويل الرسالة وفهمها[1]. ويظهر من هذا الوضع أن الملفوظ يتساوى مع المكتوب والمنطوق المسجل بدلالة الانتهاء والاكتمال، ليتساوى التلفظ مع المنطوق بدلالة اتصال الحدث التخاطبي واستمراره. ولذلك يرى آدام وأوريكشيوني التلفظ في الإطار التلفظي داخل خطاطة التواصل عند الثانية[2]، والمعلم التلفظي عند الأول كما في مخطط النص/الخطاب[3]؛ حيث توظف اللغة في استعمال شخصي بين متخاطبين[4].

ومن هنا صار الخطاب-طال أو قصر-،يجمع بين المكتوب والملفوظ لغة، مشتغلا في التواصل غاية، وصانعا أنماطه اللغوية الخاصة إبداعا،وله دوافع اجتماعية ونفسية، لها ارتباطات بصناعة الدلالة. هكذا هو الخطاب في ماهيته، فكيف هو من حيث المكوّنات؟

تُقترَح الخطّاطة[5] التّالية للإجابة عن السّؤال:



(1) Ibid, p 30.
(2) Ibid, p 19.
(3) J.M. Adam, Op. Cit, p 17.
(4) Catherine Kerbrat Orécchioni: Op. Cit, p 28.
(5) ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 142.
وينظر: ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ج.م.ع، 1994، ص 13.

ويبدو من الشكل الاهتمام الواضح بالجانبين اللغوي والإيقاعي، لاشتراكهما في الجانب الصوتي، وبالمقصدية لارتباطها بأفعال الكلام، وتغاضى الشكل عن التشاكل (Isotopie) والتباين (Alotopie). وفيه تساو بين المواد الصوتية والمعجم و التركيب والمقصدية، واختلاف في توالد هذه العناصر إلا المعجم؛ فكأنّ الخطاب في كليته هو لغة تتقاطع مع المقصدية في الأفعال الكلامية، كما تتقاطع مع الإيقاع في المواد الصوتية.

والخطاب بهذا الشّكل لا يبدو بالصّورة التي يجب أن يكون عليها من وجوه: أوّلها، أنّ المعجم عنصر موجود وكفى والكلمات المحور ليست من مكوّناته، بل هي-فيه- من المواد الصّوتية. وثانيها، أنّ التّركيب بنوعيه غير متوازن؛ لأنّ النّحوي منه تحديد لا غير بينما البلاغي يمتدّ إلى المحاكاة والتخييل، وفي هذا الوضع زيادة التركيب النحوي في الشكل لا تحيل على شيء ذي بال، اللهمّ ما جاء من قبيل النّمط التّركيبي الواحد. والثالث، تشتيت البنية اللغوية داخل المقصدية من غير داع، على عكس الإيقاع الذي يرتبط بالجانب الصوتي منها، وبذلك يكوّن مع المقصدية روح الشعر ومادته، وتكون اللغة عنصرا مغمورا، بالرغم من أنهما معا مشمولان فيها. والرابع، إمكانية تفكيك المواد الصّوتية، وتوزيعها على اللّغة والإيقاع؛ دلالة في الأولى، وموسيقى شعرية في الثّاني. والخامس، إمكانية إدراج الأفعال القولية داخل اللغة، لتكون عنصرا يقبل التّحليل، ويحيل على خلفيات فكرية وفلسفية، وتكون المقصدية عنصرا عاما في كلّ الخطاب على محوري الإبلاغ عند المتكلم والفهم عند المتلقي، ويبقى القصد -المباشر وغيره- من معالم عالم الشّاعر الخاص، الذي يخضع في التّحليل للمربعات السيميائية. وعليه؛ يمكن أن نفهم تحديد محمد مفتاح خصوصيات النّص وهي "تراكم الأصوات، واللّعب بالكلمات،

وتشاكل التّركيب، ودوريّة المعنى وكثافته، وخرق الواقع[1] داخل المقصدية الاجتماعية. وهو-وإن كان مجملا- يعني عناصر مستقلة في عمليّة التّحليل، جمعت بين التّشاكل والتّباين والقصدية (Intentionnalité) والتفاعل (Interaction) بمعية العناصر اللّغوية: الأصوات والمعجم والتّركيب بجميع أنواعه، والإيقاع والسّرد المرتبطين بالفعل اللغوي، والكلّ يبحث في الدّلالة الكامنة في مكوّنات الخطاب كليّاته وجزئياتها؛ لأنّ بنية الخطاب تقتضي وجود بنيات كليّة، هي في حد ذاتها من خصائصه الفنية والتركيبية. ولعلّ البنية اللغوية والبنية الإيقاعية أكثرها شيوعا في المعرفة العامة،لأنّ البنية السردية تقوم عنصرا ثالثا، يتضافر معهما في وحدة تكوينية.

تقع البنية اللغوية على امتداد عناصر اللغة في الخطاب الشعري، من الصوت إلى المعجم إلى التركيب. **فالصّوت** اللغوي مركّب صغير وظاهر لا يهتمّ بمخرجه وصفاته في الدراسة النّقدية الشّعريّة كثير من الدّارسين، رغم أنّها ترسم معالم نغمة الخطاب الشّعري، وتحدّد بعض مساراته، وتعيّن فحواه في تردّدها و تكرارها. والحديث عن الأصوات بحث في الخطاب من الأسفل إلى الأعلى[2] بعد قراءات متعدّدة للخطاب، يتبعها إحصاء صوتي، تتحدّد معه مخارجها وصفاتها[3] ودلالاتها التي تحمل ما يحمله الخطاب من معنى؛ **لأنّ "النسيج الصوتي لبيت ما ولمقطع شعري و لقصيدة ما يلعب دور"تيار خفي**

(1) تحليل الخطاب الشعري، ص 16.

(2) ينظر: ج.براون وج.يول: السابق، ص 280 .فيما أسمياه بالتحليل صعودا والتحليل نزولا.

(3) ينظر: رومان جاكبسون: السابق، ص 56.

ومصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق،الأبيار،الجزائر، د ت ط، ص39 .و45 و89 و90 و91. وأحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص76-77 و86-87-88. وأحمد محمد قدور:مباديء اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص57و60- 66و81. وخولة طالب الإبراهيمي: مباديء في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص55- 57.

للدلالة"[1]، ولذلك يعلّق محمد مفتاح على البيت الأول من رائية ابن عبدون قائلا: "...وكثير منها يرجع إلى حيز واحد وهو الحلق (أ، ه، ع، ح) وهي تدلّ هنا على معنى أساسي وهو الحزن والزجر"[2] ويردف أيضا: "تتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من درجة إلى درجة، ويدلّ تتابع الهمزة على التألم والرثاء"[3]. وفي تعليقه على البيت الرابع منها يقول: "ومنه صوت النون الذي يعني الغنّة والغمّة والأنّة والأنين"[4]. ويؤكد شفيع السّيد "على الدور الذي تؤديه الأصوات القصيرة والممدودة في الإيحاء بطبيعة الحركة النفسيّة"[5]، من خلال غياب المد في الشّطر الأول من البيت الأول من قصيدة "أغنية للخليج "موحيا باللهو والمرح والدّعة، بينما جاء الثاني مغمورا بالمدّ ليوحي بدوام النبش عن الذكريات وما يصاحبه من ألم يمحو لحظات المرح القصير. يشبه هذا العمل ما قام به محمد مفتاح وهو يحلل"نونية أبي البقاء الرندي"[6]. وقد سعى حبيب مونسي إلى تحديد دلالات الحروف وتوافقها مع الدفق الشعري،جامعا صفة الحرف وشكله الكتابي، وإيحاءه الدلالي[7] إنّها الرّمزيّة الصوتيّة والتّوتر الصوتي بإيقاع

---

(1) ينظر: رومان جاكبسون:السابق، ص 54.ويقول في ص 54: إنّ رمزية الأصوات عبارة عن علاقة موضوعية لا تنكر". وينظر: خولة طالب الإبراهيمي: السابق، ص 73.

(2) تحليل الخطاب الشعري، ص 175. والبيت هو: الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور.

(3) نفسه، نفس الصفحة.

(4) نفسه، ص186. والبيت هو: فلا يغرنك من دنياك نومتها فما سجية عينيها سوى السهر.

(5) قراءة الشعر وبناء الدّلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج.م.ع، 1999، ص 230.القصيدة "أغنية للخليج" لغازي القصيبي والبيت: "أتيت أمرح فوق الرّمل أنبشه عن ذكرياتي القدامى،عن هوى صغري".

(6) ينظر: في سيمياء الشعر القديم، دراسة تطبيقية ونظرية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 62.

(7) توترات الإبداع الشعري، نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2001/ 2002، ص 40-49.

تداعي الحروف والدلالة التي يحملها الحرف منفردا، ثمّ تردّدا مكثّفا في الخطاب الشّعري، لتعطي اختصارا للموضوع المحمول فيه، فقد اشتق محمد مفتاح من تكرار الحروف في الرائية جملة: "لا نجاة من الممات" وعلّق عليها قائلا إنها: "**لا تتناقض مع معنى القصيدة أو البيت**"[1]، وهو-وإن كان عملا ظنيا-لم يكن ميسورا لولا إيحاء تكرار الأصوات. ولعلّ هذا الوضع يطرح إشكال اعتباطية العلامة، وهو إشكال يصعب دحره لقيام أسباب الخلاف فيه إلى الآن. فلو اقتصر الاعتماد على مفاهيم سوسير (F.de Saussure) لكان هذا الطرح مرفوضا؛ فما يربط بين الحرف والدلالة عنده رابط، وإنّما هو التواضع لا غير، وهو ما لم يناقشه أصحاب هذا الاختيار بالشكل الكافي، وقد بدا إجرائيا محققا لأهداف إيراده، متماشيا مع مضامين الخطاب. وهو الدليل المادي على اعتماده؛ لأن الدليل النظري يتطلب تقبل فكرة "لا تقديس لفكر البشر،ولا خروج عنه إلا بدليل"، بدليل أن سوسير نوقشت أفكاره ونقدت، و ردّ بعضها. والقول باعتباطية الدال والمدلول يبقى قائما على أساس فكرة التواضع الأولى، لينتفي بعد ذلك ويكون ضروريا؛ حيث يقتضي كل دليل لغوي -إضافة إلى الدال والمدلول- وجود مرجع في الثقافة الاجتماعية يُتَّكَأُ عليه لتحديد دلالته تأويلا حسب السياق. وإذا كان الصوت لا دلالة له؛ فإنّ الاهتمام به وإحصاءه والبحث في رمزيته، مضيعة للوقت لا تحقق فائدة، ولا تحصّل معنى، ولا تبرّر هذه الممارسات ذاتها. وعلى النقيض كان مذهب جون كوهين (JohnCohen) في تجزئة المعنى، ليعدّه متضمنا في كل حرف من حروف الكلمة[2] (المعجم)، يوافقه محمد مفتاح عادّا رمزية الأصوات من اللعب الذي يفوق الجد[3].

---

(1) تحليل الخطاب الشعري، ص 215.

(2) ينظر: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش،مكتبة الزهراء، القاهرة، ج.م.ع، دت، ص 147- 148.

(3) ينظر: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 55.

والمعجم[1] صيّغ تكون في كثير من الأحيان مفاتيح للخطاب الشعري، يتحكم فيه عنصرا الهيمنة (التشاكل) والتقابل؛ لأن المعجم قبل كل شيء لعب بالكلمات. وهو الحاصل داخل سياق لغوي يكسب الكلمة قيمتها الدلالية[2]، ويكشف عن طريقة توظيفها وتحوّلاتها، صانعة نواة الدّلالة الكليّة للخطاب، وراسمة التّوجه الزّماني المقصود فيه، إنّها خاصية التحوّل التي بنى عليها الغذّامي نموذج الخطيئة والتكفير[3] وعناصره الستة كما سيأتي مع الثنائيات (Binarités)، وفي تحليله قصيدة "يا قلب مت ضماً" فيما أسماه "مدار الإجبار التجاوزي"[4]، وقد كان يجري في ذلك على "**تشريح الألفاظ للوقوف على سلوكها اللغوي في مواقعها على قاعدة التوزيع والتقويم لإبراز قيمة الكلمة في موضعها وصلاحيتها وقدرتها على القيام بوظيفتها الدلالية**"[5]، وإذا كان الأمر يقتضي إحصاء وتأويلا؛ فإنّ ذلك مما يميز المنهج اللساني البنيوي عموما، لتكون الأحكام مبنية على أسس علمية تستند إلى قوّة اللغة.

إنّ المعجم في حدّ ذاته مكوّن مهمّ للخطاب الشعري، كونه عنصرا من عناصر البنية اللغوية، ولذلك لا يستغرب تسميته بالمختبر اللفظي عند محمد بنيس[6]، ويضفي عليه صفة القداسة اللغوية؛ لأنّه يكوّن المسكن الذي يحوي الانفعال الشعري. من هذا المنطلق، تكون دراسة المعجم على خاصيتي التشاكل والتباين، ذات توجه خاص مبني على سمة التناقض الباعثة في حقيقتها على المدّ الشعري، فيكون البحث حينئذ في

---

(1) J. Dubois, Op. Cit, p 297.

(2) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر الغربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، ج.م.ع، 2001، ص 296.

(3) ينظر: الخطيئة والتكفير، ص 148. والثنائيات تأتي في الصفحة 48 من هذا البحث.

(4) نفسه، ص 272.

(5) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر الغربي، ص335.

(6) ينظر: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 22.

الوحدات اللغويّة، وفي صيغة الكلمات أسماء وأفعالا، من عناصر الطبيعة إلى الحواس الخمس إلى الصيغ الصرفية المميزة، تنضاف إليها حركية الأفعال. وهو أيضا بحث في خصائص التحوّل والتقابل، داخل التشاكل والتباين. ومع هذا البحث يسهل العبور إلى الوحدة الأكبر في الخطاب، إنّها التركيب وبجميع أنواعه.

التركيب "قطاع من النحو يصف القواعد التي من خلالها نؤلف في جمل الوحدات الدالة"[1]، وهو على هذا يهتم بأبنية الكلام بما يساوي تقريبا الجملة[2] مشحونة "**بطاقات دلالية وتأثيرية كبيرة**"[3]، يجري عليها قانون التشاكل والتباين والمقابلة، وفي هيأتها تبدو ملامح التناص، وقد تخرق العرف اللغوي، لتصير انزياحا يستدعي فكّ شفرته امتلاك معرفة لغوية وغير لغوية؛ لأنّ المبدع ينحو إلى إدهاش القارئ في تأليفاته واختياراته الواعية، وبخاصة إذا كان توزيعها على مساحة الخطاب، يخضع لقوانين داخلية يقتضيها نظامه الدقيق، فالحقيقة العلمية في الاختيارات الكتابية خاضعة للتصور الذاتي والمعرفي، الذي يجعل من الخطاب في كليته لغة واحدة، ويصنع فيه محسّنا لغويّا يقوم على اللّعب (Ludisme)، ليكون وجوده -اللعب- ليس ضرورة في صناعة الشعر، كما هو ضرورة لفهمه ورسم معانيه.

ويقوم التركيب على أساس النحو، وهو قابل للانزياح(Ecart)، لقبول المجاز محرّكا في البناء اللغوي، بما يخلق صورّا شعرية تجمع بين الحسي والمعنوي في تمرّد على النظام العام للغة. ومن هنا تأتي الصوّر بلاغية ورامزة وغامضة؛ حيث تتعدّد الأولى إلى

---

(1) J. Dubois, Op. cit, p 480.

(2) ينظر: خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، ص 100.

(3) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 221.وما قبلها 219.

التشبيهية والاستعارية، وتتعدّد التشبيهية ذاتها إلى الحقيقية والنفسية[1]... وكلها أنواع معروفة في بلاغتنا العربية تؤدي وظيفة الصورة الفنية؛ لأنّ الصورة "**صراع بين قواعد التركيب وبين التصوير المجرد**"[2] الذي ينحو إلى "**تمثيل حسي للمعنى**"[3] يخرق قانون الكلام، ويقوم في كل خطاب على أسس مختلفة، يصنعها نظامه الخاص-كما سبقت الإشارة إليه-، وعادة ما يكون هذا النظام من حيث قواعده قاصرا شعريا على تمثيل المعنوي حسيا، فيكون الانزياح مخرجا تفرضه الحاجة الشعرية، وتستجيب له الطاقة الانفعالية. إنّه التحوّل في صورة أخرى، تحوّل دلالي يأتي بناء على التحوّل البنائي، وقد يكون التعبير عن إحساس تعبّر عنه اللغة العادية في زمن الانفعال الشعري بلغة تصويرية غير الصورة الأيقونية[4]، تصويرا بعيد المذهب، ومبالغا فيه بما لا يساوي شعرا. وتنحو الصورة أيضا في سياق النص من الجزئية إلى الكلية، أو مركبة من صورتين جزئيتين في جدل دلالي"**تعاشقان لتنجبا صورة ثالثة جديدة مختلفة مؤتلفة**"[5]، وهي أيضا تجسيم تجعل من الذهني محسوسا، وتجسيد تؤنسن ما هو غير إنساني، أو هي تراسل حواس، تحقّق بحاسة ما يجب تحقيقه بأخرى.

إن التعبير بالصوّر يتعدّى التركيب إلى الخطاب في حدّ ذاته، ليعبّر عن صورة فعّالة خارج اللغة، فقد صار الشعر عبورا من المعاني الإشارية إلى المعاني الإيحائية بما يضمن

---

(1) ينظر: عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، ج.م.ع، 2000 ص 135 وما بعدها. وينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 85 وما بعدها.

(2) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 156.

(3) شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 238.

(4) ينظر: عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص 247.وينظر: عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 111.

(5) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص 106.

تحوّلا دلاليا، والخطابات ليست "تعبيرا وفيا عن عالم غير عادي ولكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي"[1]؛ لأن "القصيدة الجيدة هي بدورها صورة"[2] يراد لها أن تعيش في الأذهان[3]، وتفترض تجاوز الواقع الماثل في الخطاب إلى واقع يشير إليه. والمشار إليه لا يعدو أن يكون صورة مرموزا لها، لتؤدي وظيفتها التي أنشئت من أجلها خارج المنطق العادي ولكن داخل منطقها الخاص[4]، ليبقى المعنى الحقيقي محجوبا وراء ستار الرموز، وهو ما يتطلب في القراءة حدسا، يستشف من بناء الخطاب مراميه الرمزية، ويسقط المنطوق منه على غير المنطوق، ويرسم معالمه بدقة وأناة. والرمز أمام الغموض يسير سهل، فقد صار التعبير إلى رفض العالم برفض العقل ورفض المنطق، وإن كان هذا الفعل-في حقيقته-موقفا عقليا، كون الخطاب اللاعقلي فيه من التصميم والبناء والتدرج ما في أي قصيدة غنائية جيدة[5]. ويعد كوهين ما في العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة متساويا من حيث عدم الملاءمة تشابها تركيبيا لا معنويا؛ فالأولى قابلة للتخفيض، بينما لا يصح ذلك مع الثانية[6]، فهي " لا تقدّم وفقا للعلاقات اللغوية التي تشكّلت فيها دلالة يمكن إدراكها على أي مستوى"[7]. وهو ما يذهب إليه كوهين في تعيين الحد الفاصل لحرية التركيب المنتهية عند المجاوزة اللغوية والمخالفة النحوية؛ أين تختفي قابلية الفهم[8]، لخروج الشعر من المنطق إلى اللامنطق، وحينئذ "ينبغي للمعنى في وعي المتلقي أن يفقد ويتم

(1) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 137.
(2) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ج.م.ع، 1981، ص 8.
(3) جون كوهين: السابق، ص 232.
(4) ينظر: محمد حسن عبد الله: السابق، ص 102.
(5) ينظر: جون كوهين: السابق، ص228.
(6) نفسه، ص 110.
(7) شفيع السيد: السابق، ص 255.
(8) ينظر: بناء لغة الشعر، ص 212.

العثور عليه في آن واحد[1]، وهنا يقع التحوير المعنوي للشكل اللغوي المتحوّل[2]، فيكون للعبارة معنى إذا أمكن عرضها على معيار الحقيقة (نعم/ صحيح) و(لا/ خطأ)، لتكون غير الصحيحة من الجمل تقبل التحوّل إلى جملة صحيحة لقبول المسند إليه المسند واحدا من الإسنادات الملائمة، ولا تتحوّل غير المعقولة لعكس السبب السابق.

ويدرك المعنى بإدراك الواقعين المعطى(Donné) والمدرك(Perçu)؛ ففي الأول شراكة بين كل الناس، لأنه الماثل بين أيديهم، وفي الثاني خصوصية المبدع، التي تسيّج الواقع بالصبغة الذاتية، فإن لم يقف القارئ على هذا الإدراك الخاص، فاته إدراك المعاني المقصودة. والرمز يجمع بين النصين الحاضر والغائب[3]؛ **الحاضر** في صورته البسيطة المدركة من أولى القراءات، التي تصنع أفق توقع ضيق لا يتسع لفضاءات الشعر، وغالبا ما يكون مخالفا لحقيقة الموجود، كحال الخطابين المختارين، فهما في المعرفة العامة غزل وتغن بالمرأة. و**الغائب** في صورته البعيدة التي لا تدرك إلا بعد القراءات المتوالية، لتصنع أفقا جديدا للتوقع يعدّل الأول ويتعداه[4]. والتعديل هو جوهر نظرية القراءة كما سيأتي، حيث تجتمع اللغة والمسافة الجمالية والمركز الخارجي في سياق واحد. ليتأخر توظيف هذا المركز كون الدراسة نصية لا تأبه بكل محيط خارج محيط الخطاب، فيكون دليلا على صحة التوجه المنهجي، في سيرورة التحليل من النص إلى خارجه. من هنا يكون الخطاب و المعنى على خط التوازي؛ فكل عنصر لغوي من الخطاب يحمل شيئا من المعنى، وهو

(1) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 207.

(2) نفسه 130-131.

(3) ينظر: بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1998، ص54.

(4) ينظر:حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2000/ 2001، ص65.

الذي يمتدّ في البنيتين السردية والإيقاعية، وهما من مكوّنات الخطاب الشعري كما سيأتي، وفيهما يكون التشاكل معنويا داخل بناء مركّب، تنسجه لغة الشعر والسرد والإيقاع، ويربط بينها عنصر التوتر؛ لأنّ الخطاب"**يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة، إذا تولتها القراءة بالفحص، وجدت فيهاما يفصح عن التوترات التي أنشأت النص** (الخطاب)، [و] **أملت هندسته، وحددت مقصدياته، وجعلته منفتحا على القراءات المتعددة**"[1].

وأمّا **البنية السّردية في** الخطاب الشّعري فتبدو من تواجد عناصر السّرد والحكي فيه؛ فالشّاعر في طرحه الانفعالي يقصّ قصّة بشخصياتها وأحداثها وما تعلّق بها من زمن سردي ومكان وعقدة وانفراج، حاملة موضوعها المتنامي بحوافزه الأولية و تحفيزاته التشكيلية، برؤية سردية تمتدّ من التبئير إلى العوامل في علاقاتها الثلاث. وهي العوامل ذاتها التي يؤكد عليها محمد مفتاح[2]، لأدائها دورا بارزا في الشعر؛ **إذكل نص شعري هو حكاية،أي رسالة تحكي صيرورة ذات**"[3]، ورغم ذلك فهو لا يدرسها بنية سردية قائمة بذاتها داخل الخطاب الشعري، بل يدرسها ضمن التحليل اللغوي، مؤكدا على العوامل كما حددها غريماس (Greimas)، ليستخلص علاقة التواصل (relation de communica tion) وما تحتويه من قصدية (intentionnalité)، وعلاقة الرغبة (relation de désir) وما تقتضيه من اتصال وانفصال، وعلاقة الصراع (relation de lutte) وما تستوجبه من معارضين (opposants) ومساعدين(adjuvants) ، وهو ما يصنع صراعا دراميا.

(1) حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ص 13.

(2) ينظر: دينامية النص، ص 97- 98و 117- 118-119 عملا تطبيقيا .وتحليل الخطاب الشعري، ص 151- 154.

(3) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص 149.

ويورد جيرار جنيت(G. Génette) في كتابه"مدخل إلى النص الجامع"ما مفاده تواصل الشعر مع فن الرواية من خلال حديثه عن الأجناس الأدبية؛ ففي تعريفه لهذه الأجناس تبرز العلاقة بين الشعر والقصة في قوله: "**الشعر الغنائي هو ذات الشاعر، وفي الشعر الملحمي (أو الرواية) يتكلم الشاعر باسمه الخاص، بوصفه راويا، ولكنه أيضا يجعل شخصياته تتكلم...**"[1]. إن هذا النص أكثر من صريح في تعيين العلاقة بين الفنين، وهي العلاقة الضاربة في الزمن إذ ينقل عن تودوروف (Todorov) عزوه هذه التعاريف إلى أفلاطون ليؤكد "الغنائي: **الآثار التي يتكلم فيها الكاتب وحده.الدرامي: الآثار التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها.الملحمي:الآثار التي تمنح الكاتب والشخصيات-على السواء-الحق في الكلام**"[2]. بل أكثر من ذلك فهو يدقّق مع أفلاطون الذي يجعل الفخر أوفى نموذج "**للقصيدة المنصرفة إلى السرد**"[3].

ويعزو إلى أرسطو اعتبار "**الدرامي السامي يحدد المأساة.والسردي السامي يحدد الملحمة.أما الدرامي الوضيع، فيناسب الملهاة...**"[4] وهو هنا يقوم بتقسيمات تتسم بصفتي الوضاعة و السمو،كما تتسم بالتفريق بين الدرامي والسردي،على الرغم من أنّ الأمر-وفي جميع الحالات- لا يخرج عن كونه حكاية، تتناوب فيها الشخصيات الأدوار، وتقوم فيها بجملة الأحداث التي تتمخض عنها المأساة أو الملهاة، وإنما يركز"جنيت"على هذه الفروق لأنه يرصد الأجناس الأدبية، ويمايز بينها[5]. ولكن الاستشهاد هنا يقوم عل اعتبار الشعر يشمل كل هذه الأنواع الأدبية، ولذلك يؤكد بأنّ "**المادة الأساسية لأنواع**

(1) تر: عبد العزيز شبيل، مر: حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 8.
(2) نفسه، ص 9.ويؤكد كلامه في ص 15.
(3) نفسه، ص 11.
(4) مدخل إلى النص الجامع، ص 16.
(5) نفسه، ص 20.

الشعر الأخرى هي الأحداث"[1]، وهي التي تمثل عنصرا رئيسا في القصة، مما يقوي العلاقة بينها و بين الشعر. هذه العلاقة التي تبدو أكثر صلابة حين تقرأ العبارة "**إن التعريف الأولي للنمط السردي الصرف (...) هو أنّ الشاعر يمثل ضمنه موضوع التلفظ الوحيد، المحتكر للخطاب، دون أن يتخلى عنه لفائدة أي شخصية أخرى"**[2]؛ فالشعر على هذا أصل كل الأنواع الأدبية، وهو ما يقوم دليلا على مذهب السرد في الشعر. ويشير عبد الملك مرتاض إلىهذه الصورة في حديثه عن المماثل والقرينة- وهو يحلّل قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي" للسياب- حينما يأخذ من لفظ "**أذكر**" مماثلا لزمن يمتد في الذاكرة، يتوقف عند مكان (قرية)، متكاثر الشخصيات، له فيه حب وحبيب(آسية)[3]. وكأنّ بين مفتاح في إجماله ومرتاض في تفصيله تعالق بيّن، يختمه الأخير في آخر تحليله قائلا: "**ليظل الكلام جاريا في سياق سردي خالص"**[4]. وهو السياق الذي لا يفرد له مستوى من التحليل كما فعل مع المستويات الأخرى. بينما راحت بشرى البستاني تتبع آثار البنية السردية في شعر نازك الملائكة على امتداد أربعة دواوين[5]. وهو امتداد يوحي بالشيوع عند الشاعرة، كما يوحي به عند صاحبة الكتاب، فتجزم بأنّ "**حضور العناصر الحكائية ليس جديدا على الشعر"**[6]، فهي موجودة منذ وجد هذا الفن. وتمثيلا لذلك المد السردي تنطلق المحلّلة من الصورة السردية والصورة الوصفية لدراسة قصيدة "**مرّ القطار**" التي تحكي انتظار حدث

(1) نفسه، 31.
(2) نفسه، 32.
(3) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، 2001، ص 150.
(4) نفسه، ص 180.
(5) ينظر: قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002، ص112.والدواوين هي: شظايا ورماد/ قرارة الموجة/ شجرة القمر/ يغير ألوانه البحر.
(6) قراءات في النص الشعري الحديث، ص 111.

ما، بما يؤجّج ثنائية الاتصال والانفصال[1] ومن ثمّ كانت حركة القطار وحركة راكبيه رمزا لنفس تضطرب بقلق الانتظار[2] ووقوفا عند هذه المفاهيم،تتجلى عناصر السرد والوصف على محور التباين، وعلاقة الرغبة كما عند غريماس ظهورا عينيا. ورغم هذا الاهتمام الواضح بالبنية السردية لذاتها؛ فإنّ المحلّلة أخذت الموضوع من بابه اللغوي كما فعل محمد مفتاح من قبل.وليس ما سبق إلا تدليل على الوجود، والاعتراف الصريح والضمني بهذه البنية في الخطاب الشعري.وقد صحّ هذا التقدير على ألسنة المحلّلين، وثبت بالنظر في تشكيل الخطابات الشعرية وبنائها، وصار السرد من مميزاتها وخصائصها.

وعلى هذا الأساس؛تأتي البنية السردية قائمة بذاتها تحلّل على دائرتين: أولاهما دائرة القص[3] وتتضمّن الوحدات الشكلية وفيها: الموضوع والمكان والزمان والحدث الدرامي صراعا ورغبة، والشخصيات والتصفية النهائية.كما تتضمّن الوحدات النفسية وفيها: الصدفة والمفاجأة والانفعالات الوجدانية والتشويق العاطفي. والثانية دائرة السرد[4]، وتتضمّن الحكي والتبئير والحوافز والتحفيز ووجهة النظر.ويجمع الكل في علاقات نموذج غريماس العاملي،على هيأة تشكيل مركّب لشتات عناصر البنية، اختزالا واختصارا. وبهذا يكون الخطاب قد أخذ من بنيتيه اللغوية والسردية ولم تبق غير البنية الإيقاعية.

---

(1) نفسه، ص 113 وما بعدها.

(2) نفسه، ص 114.

(3) ينظر: جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 11.

(4) نفسه، ص16.وجيرار جنيت وآخرون:نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1989، ص 57 التبئير وص 81 وجهة النظر على التوالي.

وينظر: Michel Aucouturier, Le Formalisme Russe, presses Universitaires de France, Paris, France, 1994, Narration p 30.Motivation p 21.Motifs p 43.

الشعر والإيقاع وجهان متلازمان، لا ينفصل أحدهما عن الآخر -وإن كان يتعدى الشعر إلى الأعمال السردية- فهو قاسم مشترك بينهما،لا يدعو لغرابة إذاكان تعالق البنيتين اللغوية والسردية على نحو ما وصف سابقا.والإيقاع لا ينكر في الشعر، بل هو من خصائصه الدقيقة، التي تجعله شعرا وتخرجه من دائرة الكلام العادي.

وعلى هذا الأساس؛ بدا تحديد الفضاء في الخطاب الشعري ضرورة تتحدّد معها معالم أخرى تتعدّى إلى الدلالة، وتضيف لها ما يربط بين الأشكال الكتابية والشعور النفسي وبخاصة في الشعر الحديث،فتجد بذلك العلامات السيميائية الشكلية دلالاتها داخل البنية اللغوية، كحال الفاصلة والحذف الكاسرين للتفعيلة، وما يليهما دلالة إيحائية، وما خفي من علل الزيادة والنقصان وما تحمله من مدلولات لا تتنافى مع محمول حاملها. وارتباط نوع القافية بصفتها، وما تبديه من توتر خفي ينضاف إلى كتلة التوترات داخل الخطاب، وما يوحي به شكلها من إيحاءات. هذا المعطى ما كان ليحصل ويعيّن مراميه لولا البحث في الوزن وتقطيع الخطاب كلية. وعليه؛ فإنّ الفضاء يشكله **المكان النصي**[1] بحثا في امتلاء البيت والمقطع ثم القصيدة، ليتعيّن بذلك المسكن الشعري الذي يرتضيه الشاعر لاحتواء انفعالاته، فهي تجربة كتابية قبل كل شيء. ولا مكان بدون حديث عن **الوقفة**[2] بأنواعها التامة والمركبية الدلالية ووقفة البياض؛ لأنّ تحديد الوقف يعيّن المكان، ليمتلىء البيت بوزنه، أويتجاوزه إلى غيره، أو يمتدّ في مقطع كامل، ويوافق الامتلاء الوزني الامتلاء الدلالي؛ لأنّ الشعر"**يعبر عن جمل مختلفة من الناحية المعنوية بجمل متشابهة من الناحية الصوتية**"[3]، وهو ما يكفله التقطيع وسيلة.

---

(1) ينظر: محمد بنيس: االشعرالعربي الحديث، 3 الشعرالمعاصر، ص 111.

(2) نفسه، ص 109.وينظر: حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، 2000، ص 125.

(3) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 109.

ومن الإيقاع التكرير، وهو هنا ليس كتكرير الاتساق النصي أو كتكرير التشاكل المعجمي، وإنما هو التردّد المنتظم وغير المنتظم لوحدات صوتية متكاثفة ظاهرة كما في الأصوات والألفاظ والتراكيب،وخفية كما في الوزن والقوافي.وأولّ مدارات التكرير ما خص الأصوات وتناسب مع تكاثفها وتردّدها، ليخرج التقدير من اللغة إلى الإيقاع؛لأنّ صفة الصوت من همس وجهر وانفجار واحتكاك[1] تؤدي دورا هاما في تحديد مخرج الانفعال الشعري، وطريقة مواكبة التلفظ له، وما يرسمه الوضع من انسجام أو عدمه بين الموضوع كمحرك أساسي للذات الشاعرة والقالب الإيقاعي الموسيقي الموازي له.

وقد تؤدي الحركة (فتح وضم وكسر) مع الروي في كل مقطع دلالته، ليس لغة فقد سبق الحديث عنها، وإنما صوتا موسيقيا يحمل عذوبة الشعر وخشونة التوتر بين دلالة الصوت وصفته وحركته الصوتية. فلو اجتمع التاء وهو مهموس انفجاري شديد، فيه رقة وضعف[2] مع الكسر الدال على اللطافة والجمال[3]، لكان بينهما تناسب وانسجام، وإن اجتمع مع الضم-وله دلالة الخشونة والقوة[4]- لكان بينهما تعارض واختلاف. ولو اجتمع النون وهو مهموس رخو يحمل دلالة الألم والخشوع[5] مع الضم، لكان بينهما

(1) ينظر: مصطفى حركات: الصوتيات والفنولوجيا، ص 90.
- وينظر: ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لة الشعر، ص 48- 51- 52- 55 .
- و: خولة الإبراهيمي: مبادئ اللسانيات، ص 58.
- و: أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، ص 81-82-83.
- و: أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ص 87-88.

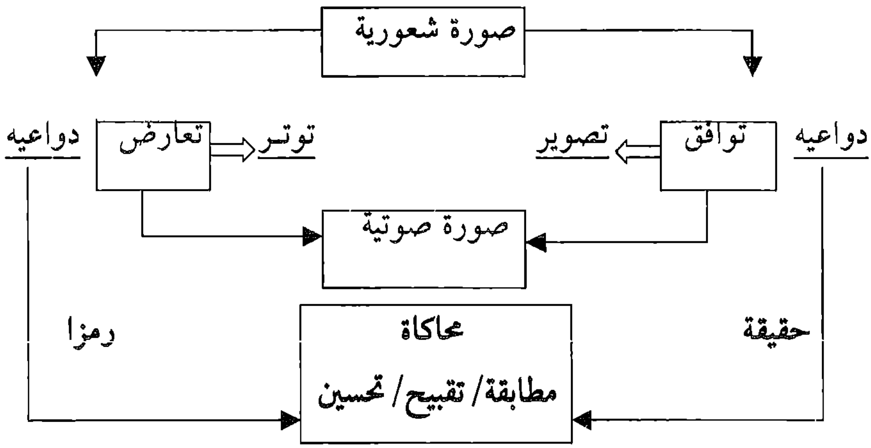
(2) ينظر: حبيب مونسي:توترات الإبداع الشعري، ص 40.

(3) ينظر: محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص 74.

(4) نفسه، ص 71.

(5) ينظر: حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ص 47.
- وينظر: حسن الغرفي: السابق، ص 82؛ فهو يرى في النون تشكيلا لنسيج الخطاب، ويرى فيه نعومة ولطافة ورقة تتناسب مع تجربة القصيدة.وهو ما يؤكد رأي جون كوهين و محمد مفتاح.

انسجام وتوافق، فإذا اجتمع مع الكسر لطّف هذا الأخير من نغمة الحزن، وعدّل من الوقع الحاد، ليكون بينهما تعارض يحمل التوتر. وفي اختيار الروي المتغير من مقطع لآخر دلالات صوتية تجمع بين اللغة والإيقاع؛ فنغمة الحزن تتطلب ما دلّ عليها من الأصوات، كما تستلزم نغمة الانفراج ما يدلّ عليها. وسواء وقع الأمر اختيارا واعيا أو وضعا غير واع، تكون الصورة الشعرية موافقة أو معارضة للصورة الصوتية. وفي كلّ تجمع الصورتان حقيقة المحاكاة[1] تصويرا أو توترا. وإذا كان التوافق بين الصورتين من دواعي الصدق إفراغا وصبا للعواطف والانفعالات على وجه الحقيقة؛ فإنّ التعارض من دواعي التهوين وإظهار التوازن أمام الغير على وجه الترميز. والتشكيل الموالي يوضّح ذلك:



وتضفي تردّدات الألفاظ والتراكيب على الخطاب إيقاعا خاصا بفعل تنوّع التشكيل؛ فقد يكون للترابط، -وهو بذلك جامع بين اللغة والإيقاع-، كما يكون للتركيز أو لفت النظر[2]. وقد يكون تاما عند تكرير البيت، ويكون غير تام إذا في الثاني بعض

(1) ينظر: محمد مفتاح:في سيمياء الشعر القديم، ص 74.والمحاكاة: مطابقة للتهويل والترهيب، وتقبيح للعظة، وتحسين للترغيب.

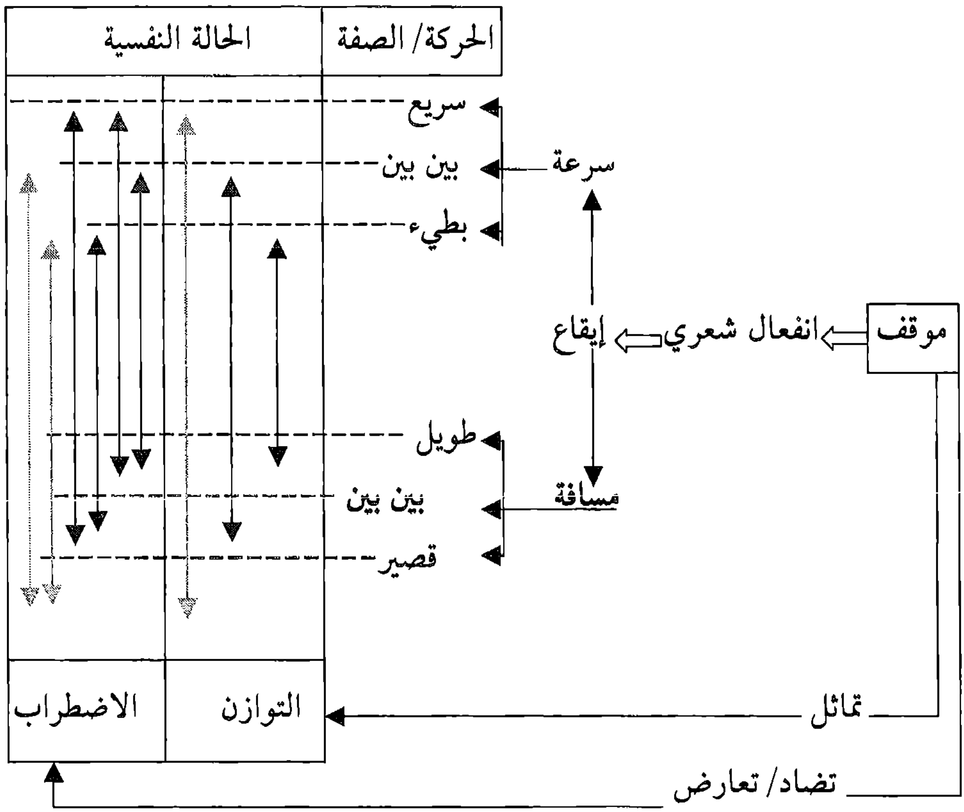
(2) ينظر: جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 120.

الأول، وقد يأتي بالإضافة إذا زاد في الثاني عن الأول[1]. ومنه التكرير الحر ليفوق الترابط إلى صناعة وحدات لغوية "**تسري في جسد النص كبذور مشعة فاتنة بألوانها القزحية ولمعانها البلوري، فيكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تنعدم فيه الحدود والمراتب والموانع**"[2]. وليس وجودها لغويا الآن، بل إيقاعي يرسم حركتها على امتداد الخطاب، بفعل تكررها العددي المتناسب أو غير المتناسب مع غيرها. ولا يخلو خطاب من تكرير وحدات متساوية وزنا يصنع هو الآخر فعلا إيقاعيا يخص كل خطاب على حده، وغالبا ما يكون في نهايات الأبيات ونهايات أشطرها أو يتوزّع هنا وهناك، وواقع التكرير أنه لفظي (صوت/ لفظ/ تركيب) ووزني (صيغة صرفية).

يميز الإيقاع صراع الوزن القديم منه رتابة و توازنا وحديثه اضطرابا وحركة، إذا اجتمعا معا في خطاب واحد، كلون آخر للتوتر الأسلوبي خارج المعاني والدلالات، وهو التوتر الذي يمتدّ إلى القوافي وصفاتها، والكتابة الصوتية وما تحدثه من أثر في بناء الخطاب من خلال المقاطع الصوتية، طويلها وقصيرها، مفتوحها ومغلقها مما يصنع توترا يقوم على صراع الوعي الأول والوعي الجديد بفعل تغير الأفق و تبدل الإطار؛ "**فقد خرجت الذات من شخصية لتدخل أخرى**"[3]، ويكون الاختيار الأسلوبي الواعي مقابلا للتشكيل الإيقاعي اللاواعي، لوقوعه خارج إرادة الاختيار تتحكم فيه المواقف الباعثة للانفعال دون أن يفقد صفته الذاتية، فهو"**ذاتي موضوعي**"[4] يختلف من انفعال لآخر عند الشاعر الواحد ناهيك عن تعدّد الشعراء وما يتبعه من تعدّد الإيقاعات واختلافها، بما لا ينفي تشابهها تناصا، ليؤدي إحساس القارئ دور المحوّل فيسبغ عليه صفات الحركة اختزالا

(1) ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص 152.
(2) نفسه، ص 155.
(3) حبيب مونسي:توترات الإبداع الشعري، ص10.
(4) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 63.

"إلى: **بطـــــيء/ بـين بـين/ سريــــع، وطويـــــل/ بـين بـين/ قصـير**"[1]، ليقارن بين هذه الصفة و بين الموقف المعبّر عنه بما يحدث توازنا بفعل التماثل بينهما، أو اضطرابا بفعل التضاد والتعارض يترجم الحال النفسية للشاعر المنعكسة داخل الإطار العام للقول الشعري. وعلى هذا الأساس؛ يكون الإيقاع جامعا بين الحركة/ الصفة والحالة النفسية والوقع الصوتي. والتشكيل الموالي يبيّن هذا التوجه:

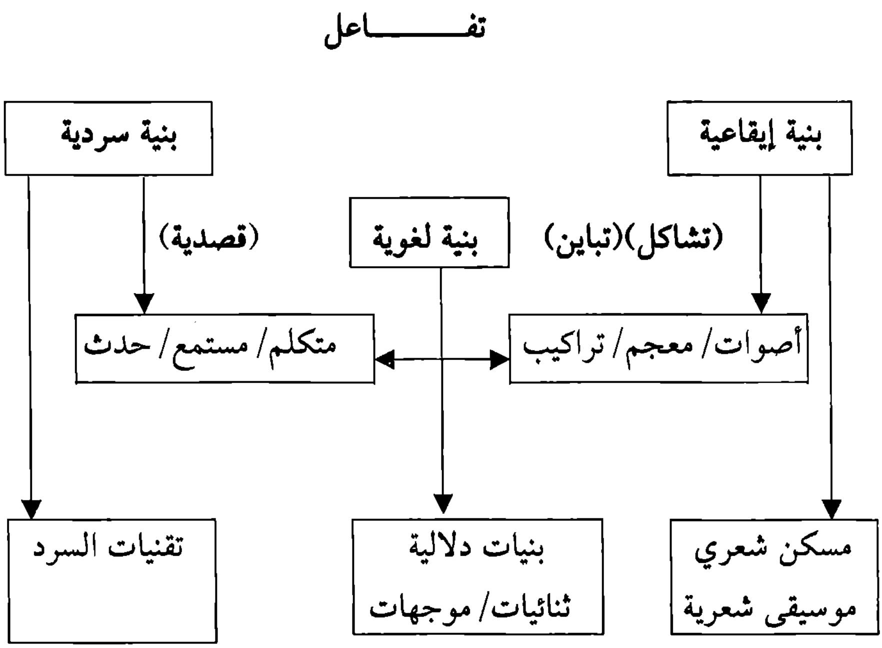


---

(1) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 55- 56.

وإذا كان التوازن لا يتعدّى الاحتمالات الثلاثة التي يحويها التشكيل؛ فإنّ الاضطراب يطرح ستة احتمالات بين الموقف والصفة الإيقاعية،و التوازن يطرح احتمالاته الثلاثة، فكل عنصر سرعة يرتبط مع كل عناصر المسافة.وهذه حال الشعر وطبيعته،تجعل التضاد والتناقض أكثر اتساعا من التوازن.

من هنا وجمعا بين البنيات الثلاث، تظهر الخطاطة الموالية الخطاب الشعري كالتالي:



ولعلّ من مزايا الخطاطة المقترحة أن تحيط ما أمكن بالخطاب الشعري في دوائره الثلاث، محققة النموذج الفكري بصورّه الجزئية والكليّة والمركّبة في قراءة باطنية،

والبرنامج السردي في قراءة نفسية شعرية لاستبطانها ذوات الشخصيات وانفعالاتهم الوجدانية[1] الموافقة للحدث الدرامي، كما تحقق أيضا الكشف عن التجربة الشعرية[2] في علاقتها بالمسكن الكتابي، لتعليل العلامات السيميائية الظاهرة على سطح الخطاب، وترتبط ارتباطا عضويا بالتقطيع الوزني والظواهر العروضية وما يثيره ذلك من دلالات تتساوق مع المعنى الكلي وطبيعة النموذج المحمول، فتتناسب التجربة الشعورية والمسكن الكتابي الحاوي للانفعال الشعري.

إن هذه العلاقات بين مكونات الخطاب الشعري هي علاقات اتصال؛ لأنها ترتبط برباطه ومحتواة في بنائه، على عكس العنوان الذي -وإن تصدر الخطاب- يبقى خاصية خارجة عنه عند البعض، ومتصلة به عند آخرين، وهو نص مواز في نظر طائفة أخرى، ودراسة علاقته بالخطاب تبين هذا الوضع.

العنونة في الخطاب الشعري:

(La titrologie et le discours poetique)

العنوان...تلك العلامة اللّغوية التي تتقدّم النّص وتعلوه، ويجد القارئ فيها ما يدعوه للقراءة والتّأمل، ويطرح من خلالها على نفسه أسئلة تتعلّق بما هو آت والمبني على ترسّبات الماضي، ويصنع لنفسه منها أفقا للتّوقع. إنّه انشغال لا يغفل عنه دارس، وعتبة أمّ في رؤية الخطاب. وعلى هذا الأساس؛ تأتي حقول تفرض نفسها على القارئ: أولها، يتعلّق بالمفهوم. و الثاني، بالأهمية. والثالث، بكيفية الدّراسة. ومدار الأمر في كلّ ذلك مرهون بتفكيك علاقة العنوان بالخطاب.

---

(1) وينظر: إميل بنفنست: مدخل إلى السيميوطيقا، بحث: "سيميولوجيا اللغة"، ص 181.في حديثه عن الموسيقى وعلاقتها باللغة كنظام سيميائي.

(2) ينظر: جوزيف ميشال شريم:دليل الدراسات الأسلوبية، ص 19.

أ- العنوان والخطاب (**Titre et discours**):

لم يعد العنوان مجرّد تسميّة لمكتوب يعرف به ويحيل إليه، "**لقد أصبح حلقة أساسيّة ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنّص**"[1]؛ لأنه"**مفتاح التجربة وكنزها المعبّأ بكلّ صنوف الوجدان...**"[2]، ولذلك فهو"**يومئ إلى أمر غائب في النّص على القارئ أن يبحث عنه لاكتشاف البيئة المولدة للدلالة والجديرة بأوليّة التّحليل**"[3]. فالعنوان حاضر في صورته المكتوبة أو المسموعة، ومحيل على الغائب الكامن في الذّاكرة النّصية والذّاكرة القارئة معا، ويرسم فضاء في المخيّلة لمواجهة النّص بشكل يختلف عن مواجهة النصوص الأخرى، كما يجعلنا نتلقاه بصورة مغايرة لتلقي غيره من العناوين[4]، وعلى هذا فهو "**رسالة لغويّة تعرّف بتلك الهويّة وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظّاهر الذي يدلّ على باطن النّص ومحتواه**"[5]، ولا تحوى الرّسالة إلا في علامة لغوية لها بالنّص علاقات اتّصال وانفصال معا؛ اتصال كونه وضع لنص معين على نحو الاختصار، وانفصال لاشتغاله كعلامة لها مقوماتها الذاتية[6]، "كما أنه مفتاح دلالتها **الكلية، يستخدمه القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة في القصيدة**"[7]... فهل العنوان هو الموضوع؟

---

(1) ينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص 66.

(2) رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، بيروت، 1998، ص110.

(3) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مدينة نصر، ج.م.ع، 2001، ص 328.

(4) بشرى البستاني: قراءات في النّص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، الطّبعة الأولى، 2002، ص 32.

(5) ينظر:رشيد يحياوي: السابق، ص 116 و117.

(6) بشرى البستاني: السابق، ص 34.

(7) ينظر:رشيد يحياوي: السابق، ص 110.

إنّ الاختزال في العنوان ليعبّر عن الموضوع و يجعله واحدا من جملة احتمالات، وقع عليه اختيار المبدع وهو بذلك"تعبير ممكن واحد عن ذلك الموضوع"[1]، فقد يصير العنوان إلى صيغة أخرى والأمر معقود على الشاعر ومرتبط به، هو الذي يختاره وهو الذي يسقطه على النص بحيث لا يعرف إلا به. هذا الاختيار يبعث عددا من القضايا تحتاج إلى تعليق وتعليل.

الأولى: ما أهمية العنوان؟

إن البحث في أهميته يذهب بنا إلى التأويل الذي صار مشروعا يحدّد أفقا للتوقعات، ويعين على دخول عالم النّص، ويعدُّ التأويلية (Hermineutique) غاية في ذاتها تحيل على الخلفيات الفكرية والمنطلقات الفلسفية للمبدع والقارئ، وهي مسائل ترتسم ارتساما في البنية العميقة للنصوص. ولا يعني هذا أن يجري القارئ على سرد معارفه المستثارة بالعنوان دون تحديد ولا تقييد، وإنما المراد أن يتعلق الناقد به في حدود ما تسمح به اللياقة الأدبية والمعرفة السليمة المبنية على ما يقوله النص ولا يجبره على ما ليس فيه؛ والمراد هنا أن يقع التأويل في مجال محدد بنقطتين: الأولى، تمدّنا بكلّ ما يكمن في صلب الخطاب، والثانية، تحدّ من إمكانات فهمنا لما يلحق كما يرى براون ويول[2]. وهو رأي ليس ببعيد عما ذهبت إليه بشرى البستاني حين عدّت العنوان مدخلا"إلى أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[3]. ولعل ذلك راجع إلى العلاقة المتينة بين العنوان والخطاب؛ فهو"أداة إبراز لها قوة خاصة"[4] تخص النص ذاته والذي لم يعد مرتبطا بمنتجه جراء العنونة، بل صار الأمر إلى" استدعاء القارئ إلى نار النص، وإذابة عناقيد

---

(1) عدنان حسين قاسم: السابق الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 291.

(2) جيليان براون وجورج يول: السابق، ص 162.

(3) نفسه، نفس الصفحة.

(4) قراءات في الشعر العربي الحديث، ص 33.

المعنى بين يديه"[1]، وهي علاقة رباعية تجمع بين الناقد والنص والعنوان وأخيرا المعنى الذي صار من إنتاج القارئ، ويحيل إليه العنوان ثم يصدّقه النّص من خلال التّحليل.

ترى بشرى البستاني هذه الرؤية؛ فالعنوان عندها بنية صغرى ولكنها بنية افتقار غير مستقلة عن البنية الكبيرة المتمثلة في النص[2]. وفي هذا الصدد يبدي محمد مفتاح في "دينامية النص" العلاقة بينهما، فهو يجلّيها من حيث كونه زادا ثمينا لتفكيك النّص ودراسته، كما يضبط الانسجام ويفهم ما غمض منه[3]. وإذا كان تفكيك النص من خلال دلالة العنوان أمرا ميسورا فهمه؛ فإنّ ضبط الانسجام عنده ينحو به إلى عملية التوالد وإعادة الإنتاج، ففي كل تمفصل في النّص يبدو العنوان في زيّ جديد، وكأنه أصل لكل فرع، تتناسل منه مقاطع الخطاب. ويعتقد علي جعفر العلّاق أن العنوان"**مدخل إلى عمارة النّص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممرّاته المتشابكة**"[4]، وهو طرح شبيه ومماثل لما طرحه السابقون بفعل ارتباط العنوان بالخطاب.

والقضية الثانية: كيف يتمّ اختيار العنوان؟

يخضع اختيار العنوان لمؤثرات تركيبية نحوية وأخرى علائقية دلالية؛ فأمّا التركيب النحوي للعنوان فهو واحد من أربعة:

1- أن يكون جملة اسمية تامة.
2- أن يكون جملة اسمية حذف أحد طرفيها.
3- أن يكون جملة فعلية فعلها مضارع.
4- أن يكون جملة إنشائية قائمة على النداء.

---

(1) ج.براون وج.يول: السابق، ص 162.
(2) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 173.
(3) ينظر: قراءات في النص الشعري الحديث، ص 32.
(4) تنظر: ص 72.

إن هذه الأشكال التي أجملتها بشرى البستاني[1] قائمة على دراسة إحصائية، ولذلك تبدو بسمة الجزم. كما تحيل على إمكانية الطول و القصر التي أشار إليها محمد مفتاح بقوله: "**يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ، فإنّه لا بد من قرائن فوق لغويّة توحي بما يتبعه**"[2]. وبهذا يمكننا فهم تقسيم بشرى البستاني، جمعا بين القولين، وإن كانت إمكانية تصوّر القرائن واردة في كل الأحوال؛ لأن المحذوف النحوي يحتاج إلى تقدير للولوج إلى البنية العميقة.

وأما ما تعلّق بالدّلالة من حيث الاختيار فقد حدّده رشيد يحياوي في علاقة لها ثلاثة أشكال[3]:

1- تجاور العناوين (علاقة عنوان بعناوين أخرى داخل ديوان واحد).
2- نصيّة العنوان (الوقوف على صياغة العنوان وكيفيّتها).
3- العنوان والنّص (تعالق الطرفين من حيث الموضوع الواحد أو من حيث الصّيغة اللّغوية؛ كأن يكون لفظ العنوان كامنا في نصّ الخطاب).

وإذا جمعنا بين الرأيين معا، تبين أنّ الاختيار مبني على توجه لساني سواء تعلّق الأمر بالتّركيب النّحوي أو بالتّعالق الدّلالي. وكلاهما له وجوده القوي في عمليّة التّحليل؛ فناتج الأوّل بنية عميقة ترتسم معها دلالات أفق التّوقع، الذي يوافق أو يعاكس مضمون النّص، وحاصل الثاني تعالق العناوين ونصوصها. وفي الحالتين عنصر الدّلالة ظاهر.

---

(1) الشعر والتلقي، ص 173.
(2) ينظر: قراءات في النص الشعري الحديث، ص 35.
(3) دينامية النص، ص 72.

والقضية الثالثة: كيف تتمّ دراسة العنوان؟

يرى رشيد يحياوي أنّ دراسة العنوان دراسةٌ سيميائية تطبيقية من حيث التّركيب والدّلالة والإحالات المرجعية والتّداول[1]، وهو لا يختلف كثيرا هنا مع كلامه في موقع آخر يسبقه[2]، فيحدّد دراسة الصّيغ التّركيبية النّحوية والدّلالات المتولّدة التي تخلق الإيحاءات. ويذهب عدنان حسين قاسم حين يقول: "**ويقتضي تشريح العنوان تفكيكه إلى وحداته الأوّلية**"[3] نفس المذهب، وبخاصة وهو يعلّق على دراسة شكري عيّاد لـ: "خواطر الغروب" للشّاعر إبراهيم ناجي: "**ويربط بين هذه الدلالة (دلالة الخاطرة) وصيغة الجمع التي وردت بها؛لأنّ الجمع أدلّ على المعنى لإفادته معنى الكثرة والتّنوع**"[4]، ويواصل قائلا: "**و يعرض لبنيتها النّحوية من حيث إضافتها إلى الغروب ويكشف عن إيحاءات الغروب (الشّجن وشرود الذّهن)، ومن حيث كونه ساعة الانقلاب اليومي**"[5]. والاستشهاد هنا لا يحتاج إلى تعليق.

ويتضح الاتّفاق مع غيره من الدّارسين بجعل العنوان أوّل محطّات الدّراسة؛ إذ يلحظ ذلك عند بشرى البستاني[6]، وعند عبدالله الغذامي في الخطيئة والتكفير[7]، وعند شكري عيّاد[8] وعند غيرهم من الدّارسين. ويتفق محمد مفتاح مع هذا الطّرح ويقترح اصطلاحين: القاعمة والقمعدة[9] نحتا من القاعدة و القمّة، ويعبّر عنهما رشيد يحياوي

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 110 و111.
(2) السابق، ص 115.
(3) نفسه، ص 111.
(4) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 328.
(5) نفسه، ص292.
(6) نفسه، ص 293.
(7) ينظر: قراءات في النص الشعري الحديث، ص 43 و44.
(8) تُنظر: ص 261.
(9) ينظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، ص 290.

بالعلاقة بين النّص والعنوان، واصفا إيّاها بالتّعقيد؛ لأنّه يمثّل" **البنية العميقة للنّص اللّاحق والتي يمكن إدراكها دون حركة مزدوجة صعودا ونزولا من العنوان للنّص ومن النّص للعنوان"**[1]. إنّ الفرق بينهما يكمن في اعتماد يحياوي اصطلاحي النص والعنوان، بينما راح محمّد مفتاح إلى القاعدة- القمّة (bottom- up) والقـمّة- القـاعدة(top-down)، والقصد هنا أن يدرس العنوان في إطار اتّصاله المباشر بالنّص من ناحيتي الدّلالة حيث يعبّر عن موضوعه، والتّواجد حيث يكمن في طياته، ليكون البدء من النص إلى العنوان، أومن العنوان إلى النص.

إنّ الاتّفاق سار على أخذ النّص من حيث أحال العنوان، والبدء من البنية التركيبية فالدلالية وأخيرا علاقة الواحد منهما بالآخر. وعليه؛ فالتأسيس لمناقشة العنوان في الخطابين المختارين سيتمّ على هذه السبيل، فيحلّل التركيب النحوي ببنيتيه السطحية والعميقة لترتسم معالم التوقعات لدلالات الخطابين، وآخر المحطات مصدر الاستقاء بالنظر لعلاقة العنوان بالنص، وتوحّد التجربة الشعورية بينهما أو اختلافها، وهو وضع يستوجب الوقوف عنده لتعارض الشعرية والمنطق.

ب- العنوان بين الشّعرية (Poétique) والمنطق (Logique):

إنّ طرح السؤال: هل يوضع العنوان قبل النص أم بعده؟ كفيل بأن يملأ فراغ هذا العنصر؛ لأنّ مدار الاختلاف بين الدارسين يكمن في دائرتين: الأولى، تقضي بشعرية العنوان مهما كان زمن وضعه، والثانية، تلتزم بمنطقته إذا وضع بعد ميلاد القصيدة، وبين المذهبين اتفاق ضمني واختلاف ظاهر.

---

(1) ينظر: دينامية النص، ص 60.

فأما الاتفاق فكلاهما يرى في ميلاد العنصرين في زمن واحد وحدة شعرية وشعورية، وهو ما لم تقع عليه اتفاقات الدارسين، فيبقى غاية لم تدرك. وأما الاختلاف ففيه قضيتان متناقضتان تستلزمان -جدلا- التركيب بينهما.

الأولى، هي قسريّة العنوان، بما يحيل على حذفه أو وضعه قبل القصيدة، وتكون بذلك هي التّابعة وهو الأصل، وهذا أمر ما عرفه الشّعر من قبل؛ فقد كانت القصائد تنشد ولا تعرف إلاّ بمطالعها، وأما العناوين فهي "**بدعة حديثة،أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب**"[1] الرّومانسيين على الخصوص؛ والغذّامي بهذا الطّرح يعدّ العنونة محاولة لتقييد الشّعر وتآمرا ضدّه، فالعنوان يتولّد منها وليس العكس[2]، وهو بذلك يستبعد الوضع قبل النّص، ويقرّب الحذف بما يعادل نصّا بلا عنوان، ودليله في ذلك حالة الوعي التي يقابل بها المدّ الشّعري المبني على الهيام، لتكون أحكامها عليه ظالمة، فهي حالة عقليّة ومقاييسها عقليّة[3].

ويطال لومه هذا الشّعراء أنفسهم الذين يتحوّلون من حال لأخرى، ويسقطون العقلي على الشّعري،وهم يعلمون أنّهم ليسوا أسوياء، ويقولون مالا يفعلون. وهو في كلّ ذلك يستشهد بالآيات القرآنية، وبحادثة كعب بن زهير؛ فلولا المعرفة الأوّلية بأنّه يقول شعرا وفقط، لكان للنبي -صلى الله عليه وسلم- معه شأن آخر. ويرى أن الشّاعر لما يعود من هيامه، ينط "**عقله من رأسه لينتهك حرمة القصيدة**"[4] ظنّا منه إصلاحا لها، بينما هو يفسدها[5] وعلى هذا الأساس يقرّر بأن "**العنوان غير شعري، جاء في حالة غير**

(1) الشّعر العربي الحديث، ص 111.
(2) عبد الله الغذامي: السابق، ص 261.
(3) نفسه، نفس الصفحة.
(4) نفسه، ص 262.
(5) نفسه، ص 261.

شـعريّـة وهو قيد للتجربة فرض عليها ظلما وتعسفا"[1]. والحق أن هذا الرأي لم يتفرد به الغدامي، بل ارتآه علي جعفر العلاق في"الشعر والتلقي" تضمينا؛ حيث لم يدرج دراسة العنوان وأهميته لما تحدّث عن الشعر، وأخّره إلى النّثر[2]. وهو رأي سبقهما إليه جون كوهين في وجوب وجود العنوان في المقال دون الشعر، ليكون مسندا وباقي الأفكار مسندات إليه، فهو الكل وهي الجزئيات[3]. ومدار المسألة عنده يرتبط بالإسناد، والشّعر من خصائصه عدم الاتّساق، وإسناد غير المتّسق للمتّسق علاقة لا تستقيم دوما؛ ولذلك جاز غيابه -العنوان- في القصيدة لا تدلّلا ولا إهمالا، وإنّما لأنّها "**لا تتضمّن هذه الفكرة التّركيبية التي يعبّر عنها العنوان**"[4]. ولما كان الأمر على هذا النّحو، يجد القارئ تساؤلا عند رشيد يحياوي حين يقول: "**قد يقال إن الشّاعر بعد الانتهاء من قصيدته يختار لها عنوانها ليكون خلاصة أو'زبدة'لها. لكن هل هذا الافتراض صحيح؟**"[5]، والظّاهر أنّ الشّك يلازمه، فبين ميلاد القصيدة وميلاد عنوانها زمن يفترض التّرتيب بينهما. وإذا كان تساؤله ميلا لهذا الرأي؛ فإنّه لا ينفي وجود العنوان كما مال إلى ذلك كوهين و الغدّامي، بل له اعتبار آخر سيأتي.

ويلاحظ في هذا الطّرح، أنّ الغدّامي ينفي تماما العقل عن الشّعر ليكون هياما دائما وعاطفة مستفيضة، وهذا من خصائص الرّومانسية التي عاب على شعرائنا أن يأخذوا من شعرائها الغربيين العنونة، ثم إن الشّعر شعر عند العرب والغرب على السواء، فلمَ لا يستقيم ما عندنا كما استقام ما عندهم؟

---

(1) الخطيئة والتكفير، ص 263.

(2) تنظر الصفحة: 173.

(3) ينظر: بناء لغة الشعر، ص 193.

(4) السابق، نفس الصفحة.

(5) الشعر العربي الحديث، ص 114.

ولما رأى أنّ الشّعراء ليسوا أسوياء، تتبدّل أحوالهم من الهيام إلى العقل، ويقولون مالا يفعلون، فهو أمر لا ينطبق على كل الشّعراء بنص القرآن الذي يؤكّد بأنّ تابعيهم -في هذه الحالة- غاوون، وكعب بن زهير كان يعي ما يقول وإلاّ حشر النّبي -صلى الله عليه وسلّم- في زمرة الغاوين، وما كان له ليكون كذلك وحاشاه أن يكون، وبخاصة إذا كان الاستماع والرضى من الاتباع، وكلاهما حصلا.

وأما إفساد المد الشّعري بالعنوان، على اعتبار عدم شعريّته لصدوره عن حالة غير شعريّة ففيه -على أقلّ تقدير- احتمال أن يكون العنوان زائدا عن الحاجة وغير ضروري بما يسمح بغضّ البصر عنه أثناء التّحليل. والأمر ليس كذلك عنده، إذ يؤكد **فهو عادة أكبر ما في القصيدة، إذ له الصّدارة ويبرز متميّزا بشكله وحجمه. وهو أوّل لقاء بين القارئ والنّص، وكأنّه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأوّل أعمال القارئ**[1]، بل يذهب إلى حدّ دراسته قبل القصيدة التي سبقته ميلادا[2]. ولا يبدو من خلال هذا البسط إلا نوع من التّناقض. وهو ما يبعث القضية الثّانية للوجود وهي:

اعتبار صيغة العنوان من شعريّة التّجربة، بحيث يجمع ما تفرّق فيها، ويعقب عمليّة النّظم، ويسبقها فكرة، ويستقرّ المبدع على صورته النّظميّة متى رأى تناغما بين شموليّته وتمثيله لروح الخطاب، ويتوقّع أن يكون حيلة ولعبا لغويّا يكمّل النّص و يختمه. وهو ما حِدا بعدنان حسين قاسم إلى رفض طرح الغذّامي، وعدّ اهتمام شكري عيّاد بـ"خواطر الغروب" لإبراهيم ناجي عنوانا من شعريّة التّجربة لشعريّة الصيّغة اللّفظية[3]؛ **فالعنوان "أخذ يتمرّد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانيّة من رماده الذي حجبه** عن

(1) الخطيئة والتكفير، ص 263.
(2) السابق، ص261، محللا قصيدة "يا قلب مت ضما" للشاعر حمزة شحاته.
(3) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 228.

فاعليّته، **وأقصاه إلى ليل من النّسيان**"[1] ليصنع لنفسه كيانا خاصّا، وإن كان الطّرح هنا لا يخصّ الشّعر؛ فإنّه تعبير بيّن عن أهميّة العنوان في النّص الأدبي. ويكفي تأخر وضع العنوان دليلا على تقطع التجربة الشعرية، إن لم يقل المعارضون اختلافها.

وجمعا بين الرأيين؛ فإنّ العنوان يقع دوما بعد القصيدة، وفي ذلك خروج من تجربة ودخول في أخرى، وبين التّجربتين الشّعريّتين زمن فاصل يمنطق العلاقة بينهما. ليحفظ هذا الجمع القيمة الفنية والشّعريّة للعمل الشّعري في شقيّه النّص والعنوان، ويخرج المنطق من الفعل الإبداعي لحصوله في زمن الارتخاء، وبذلك لا هو يفسد القصيدة كما يقول كوهين ومن يوافقه، ولا هو من شعريّة التّجربة الأولى كما يقول معارضوهم.

لقد صار "**بالإمكان أن نتحدّث عن شعريّة للعنوان كحديثنا عن شعريّة النّصوص المعروضة بعد العنوان**"[2]، والحديث عن هذه الشّعريّة واقع بعد ميلاد العنوان الواقع هو الآخر بعد ميلاد القصيدة. إنّها شعريّة منفردة تتبع شعريّة النّص وليست منغمسة فيها، فلكلّ من العنوان والنّص شعريّته لاختلاف التّجربة و الفارق الزمني. ويعتدّ هذا التّركيب بتناصّ العنوان مع النّص، فلكلّ منهما قراءة، وبينهما تعالق لا يخفى[3]، كما يتناصّ تناصا ذاتيا وداخليا وخارجيا، على اعتبار علاقاته بكتابات المبدع ذاته، والجنس الأدبي، وعالم الأدب والثقافة عموما[4]. ولهذا يبدو تساؤل بشرى البستاني غير محدود ليشمل كلّ ما ذكر، إذ تقول: " **أهي غواية أم استشراف أم إغراء قصيدة ذلك الذي يدفع الكاتب إلى بلورة 'ثريا نصّه'...في مفردة أو جملة أو أكثر ليكون عنوانا لقصيدته**"[5]، ثم تختار الغواية

(1) علي جعفر العلاق: السابق، ص 173.
(2) رشيد يحياوي: السابق، ص 110.
(3) نفسه، ص 11.
(4) ينظر: الطيب بودربالة: قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي" منشورات جامعة محمد خيضر- بسكرة، 15- 16 أفريل 2002، ص 30.
(5) قراءات في النص الشعري الحديث، ص 31.

دون غيرها كونها "ترفع أشرعة لرحيل المتلقي، وتفتح له نوافذ لتأمّله، وأبوابا لولوجه"[1] (أي النّص). فالشّاعر بعد انقضاء حمّى الوهج الأوّل تصيبه حمّى الوهج الثّاني. وكأنّه يكتب موضوعا واحدا على مرحلتين، بينهما فتر ة"تأمّل ومفاضلة وتدقيق ومقارنه من أجل وضع العنوان موضع الصّدارة من نصّه"[2]. هذه الفترة هي التي يمكن أن تسمّى فترة الفراغ الشّعري، حيث يملؤها المنطق بتلك الأفعال. ولذلك يعنون كمال أبو ديب معلقة عنترة بـ"شرخ البطولة الجريح"، ومعلقة طرفة بـ"السهم في لحظة النزع"، كما عنون من قبل عينية أبي ذؤيب الهذلي بـ"رعب اليقين"[3]. لقد اختار هذه العناوين وهو بعيد عن التجربة الذاتية؛ لأنّ هؤلاء الشعراء أخرجوا ما يخصهم إلى الآخرين (الكوننة)، فصار تبني أفكارهم والحديث عنها أمرا محتوما، فهي مزدانة بجيد اللفظ وعميق الإحساس.

ولذلك حينما نقرأ العناوين والقصائد نجد بينها تلاحما رغم بعد المسافات بين الوضعين واختلاف الواضعين، ولا حديث عن إفساد المعنى، بل يشكّل كلّ عنوان ملفوظا شعريا قائما بذاته.

هذا بسط في الخطاب ماهيته ومكوناته وعلاقته بالعنوان عند بعض الدارسين،تمت مناقشة آرائهم، ليكون المنهج المقترح موافقا للخطاب في مداراته النقدية، الحاملة للمعنى المراد تحصيله أولا، ثم تعديه إلى الصور الغائبة الحاضرة، كسرا للأفق التوقع السائد، وتعديلا للرؤية المكتسبة من خلال قراءات الغير، وهو التحول الدلالي الذي لا يحصل إلا بتتبع كل مكونات النص/ الخطاب، لتجد القراءة دليلا لكل عتبة من عتبات الأفق الجديد. وبذلك يأتي تعدد القراءة بجديد مقارنة بين الجميع، بما يصنع مسافة جمالية بين

---

(1) نفسه، نفس الصفحة.

(2) نفسه، نفس الصفحة.

(3) ينظر: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 263 و 292 و207 على التوالي.

النص/ الخطاب والأفق الجديد. ولا وسيلة في كل ذلك غير اللغة التي بني عليها الخطاب، والرصيد المعرفي للقارئ الذي يقف أمام اختيار ثلاثي في قراءته، فكان لواما عليه أن ينطلق من الشاعر أو من صور شعره أو من القصيدة ذاتها[1]، وبما أن اختيار التحليل المحايث[2] من أهداف هذه الدراسة؛ كان البدء من الخطاب ليجيب المنهج المختار على التساؤلات المشروعة المرتبطة بكيفية التحليل، فهو الكاشف عن المعنى المنتشر في ثنايا الخطابين بالسؤال: كيف يحصّل المعنى؟ كما تعيّن فيهما بالسؤال: ممَّ يستفاد المعنى؟ والإجابة اقتضت تشريح بنية الخطاب الشعري في كلياتها ومركباتها الجزئية، كما تقتضي تحديد المنهج.

- المنهج:

إذا كان الإبداع تجربة شاقة فيها الكثير من المعاناة، كونها لا تتأتّى إلاّ من الخاصّة؛ فإنّ قراءة هذا الإبداع "**قراءة متأمّلة فاحصة، تجربة ومعاناة كذلك بنفس الدرجة**"[3]. وإذا كانت القراءة محاورة مع النّص؛ فإنّها تتعدّد،لتكون أولى القراءات "**ذات طابع تلذّذي ... يبهت في القراءات التّاليّة**"[4]، لاشتغال القارئ بما وراء اللّذة، فهو"**لا يقف عند سطوح القصيدة وحركاتها الظاهرة ومعانيها السّطحيّة**"[5]، ولكن قراءته يجب أن "**تغوص في أعماق النّص لتنتشل مابه من طاقات كامنة لإخراجها للرّائين للوقوف عليها والتّلذّذ بمفاتنها**"[6]،

---

(1) ينظر: محمد حسن عبد الله: السابق، ص 112.

(2) التحليل المحايث: تحليل نصي لا يعتد بمحيط ولا ظروف خارجية ولا مركز خارجي، ومنه يصنع مقامه، وينال معناه يحدد معالمه.

(3) شفيع السيّد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 95.

(4) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 237.

(5) نفسه، ص 236.

(6) نفسه، ص 237.

وهو إقرار ملزم يقضي بافتتان المطّلعين بقراءة القارئ افتتانهم بالقصيدة ذاتها، وإن كان هذا الإلزام لا يجري مجرى الوجوب؛ لأنّ الافتتان بالقراءة يتطلّب قراءة فذّة.

لا يتعلّق هذا التّجانس في الرأي بين عدنان حسين قاسم وشفيع السّيد بماهيّة القراءة فحسب، بل في نوعيّتها أيضا؛ فالأوّل يجزم بأنّ **عمليّة القراءة تشكيل جديد لعمل مشكّل على يد المبدع**[1]، وهو توجه يقاربه فيه الثاني حين يؤكد بأنّ القراءة ليست **المعنى البسيط المتداول ... و إنما هي العملية الذهنية التي يتمّ بها تلقي النص الشعري والتفاعل معه و تفسير معطياته وتحليل أبنيته وصوره ورموزه**[2]، وهذه ترجمة لقراءتي ريفاتير الاستكشافية لفهم النص، والاسترجاعية لتأويله[3].

يحمل هذا التوجه أكثر من دلالة وإشارة للتحليل البنيوي[4]، الذي يبحث في تشكيل الأبنية ذات الدلالة الكلية، وربطها بالدلالات الجزئية لتصوّر النّموذج البنيوي الذي يقوم عليه النّص، وتحديد عناصره بأدلتها النّصية، وتوثيق العلاقة بينها جميعا ليحقّق خاصية الشّمولية، كما فعل الغذامي[5]؛ حيث اتخذ من الخطيئة والتكفير قطبي الفعل الإبداعي كبنيات عليا، وآدم وحواء والفردوس والأرض والتفاحة وإبليس عناصر (بنيات كبرى) يقوم عليها بناء أعمال الشاعر حمزة شحاته. وهي عينها البنيات العليا والبنيات الكبرى التي عناها فان ديك[6]، ووشّح بها كمال أبو ديب دراسته البنيوية[7]

(1) نفسه، ص 241.

(2) قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 3.

(3) ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، بحث: سيميولوجيا اللغة، ص 217- 218.

(4) وليس ذلك عجبا إذا علم أن شفيع السيد بنى كتابه على تحليل الكليات في تجريد ذهني واضح- وإن أقر بأنه ليس مأخوذا بالبنيوية ويميل إلى الاتجاه الوجداني .وأما عدنان حسين قاسم فكتابه واضح التوجه نحو البنيوية.تنظر: المقدمة والصفحة 211 منه.

(5) ينظر: الخطيئة والتكفير، ص 148.

(6) نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 61.

(7) ينظر: الرؤى المقنعة، الصفحات 229 و519 و528 و543 و594 للتمثيل.

للشعر الجاهلي، ودأب على ذلك محمّد مفتاح في كتابيه: "تحليل الخطاب الشعري"[1] و"في سيمياء الشعر القديم"[2]. ولعلّ بين البنيويين وفان ديك اتفاق في التصور العقلي واختلاف في الشمولية والخصوصية؛ فهم يجرون وراء النظام العام في مقابل النظام الخاص عنده، إنّه يريد ما يقاوم النسيان من خلال البنيات العليا والبنيات الكبرى[3].

ومما يلفت الانتباه أن محمد مفتاح قد بنى "رائية ابن عبدون" و"نونية أبي البقاء الرندي" على نسق واحد، وجعل لهما نموذجا فكريا واحدا (صراع الإنسان مع الدهر)، وهو نموذج ينطبق على غيرهما، كما هو حال الخطابين موضوع البحث، كما بنى أبوديب نموذج "الحياة/ الموت" للشعر الجاهلي. وعلى هذا الأساس؛ يكون الحديث على نظام معيّن ممكنا، ولكنّه نظام خاص، لأنّ افتراض البنيويين مبني على تصوّر غيبي يطرح كثيرا من التساؤل على اعتبار علمية المنهج. وتبقى الكتابات الجديدة تحتاج إلى بحث مستفيض لتحقّق هذا النظام العقلي الإنساني، وهو أفق بنيوي لا حقيقة مؤكدة، ويبقى النموذج قائما ينحو إلى العموم رغم خصوصية التجارب. ألا يمكن حمل الخطيئة والتكفير من حياة حمزة شحاته إلى حياة البشر أجمعين كما فعل شعراء الجاهلية؟

لا تحقق هذه القراءة النصية القائمة على التحليل البنيوي رغم جديتها كل ما في النص من مكنونات؛ لأنّها تغفل عن الإشعاع اللفظي المحيل على قراءات باطنية تزيد القراءة الأولى تناسقا وانسجاما. يقول محمد مفتاح معلّقا على قراءته لرائية ابن عبدون في كتابه "تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)": "فكنا نتعرّض إلى المعنى المتبادر إلى

(1) تنظر: ص 173.

(2) تنظر: ص61 وما بعدها.

(3) ينظر: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 70.

الذّهن، فراعينا معاني الكلمات ودلاليتها ومرجعيتها طوال فضاء النص، ولكننا كنّا لا **نلبث أن نبدأ نلعب ونقرأ قراءات باطنية إلى جانب ذلك**"[1]، إنها إشارة صريحة إلى طبقتين من القراءة؛ الأولى، يشكّلها المعنى المتبادر إلى الذهن والثانية، قراءات باطنية بتقنية اللعب التي توفرها السيمياء، ويواصل: "**فبنينا على هذا التّعدد قراءات لنستخرج منها تشاكلات متعددة، ... للقراءة الحرفية وتكليما للقصيدة لتحدثنا عما سكتت عليه مسترشدين بالسياق الذي نتحدث عنه وبالسياق الذي خلقته**"[2]. هذا نص صريح يحمل ثلاث نقاط؛ الأولى، تجعل جملة قراءات الطبقة الثانية دليلا على محمول القراءة الحرفية. والثانية، تكمن في تكليم القصيدة لتبوح بخباياها تأويلا. والثالثة، السياقان وكلاهما يضفي على القراءة صفة المعقولية. والتفصيل يحيل على المعينات التي ترصد الفعل التواصلي.

1- التواصل: معيّنات ورسالة وتوابع:

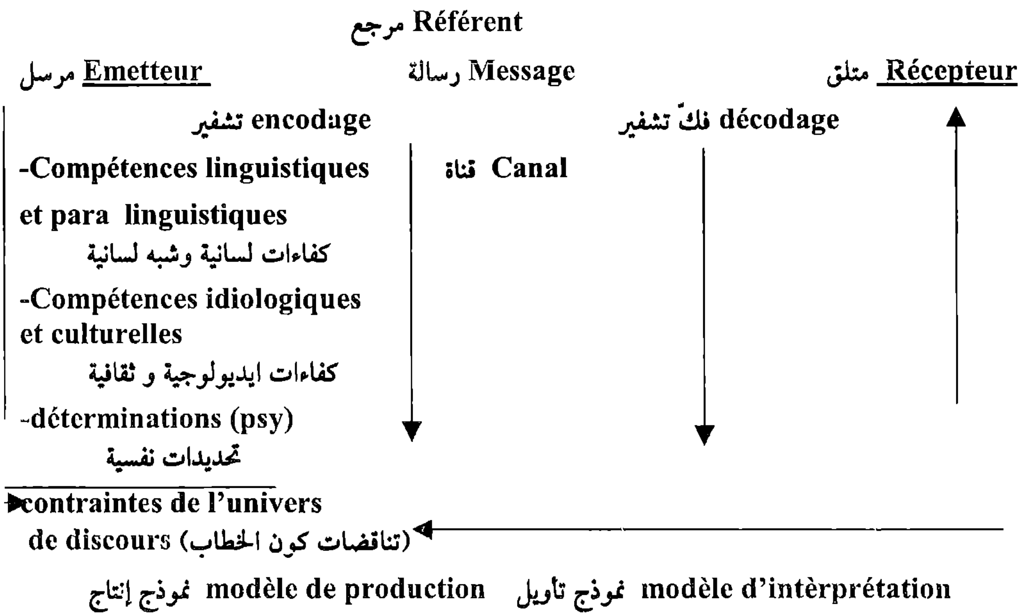
تقدّم أوريكشيوني نموذج التواصل التالي[3] بعد أن أعادت تشكيل نموذج جاكبسون:

---

(1) تنظر: الصفحة:68.

(2) تحليل الخطاب الشعري، ص68.

(3) Catherine Kerbrat Orécchioni: Op .Cit, p 19.



يهتم في تناقضات كون الخطاب بظروف إنتاج الملفوظات؛حيث يمكن أن يكون لسانيا محضا وقد يتحوّل إلى الرمز بحثا في المعنى[1] الذي يتبادله طرفا التخاطب،مزودين بالكفاءات اللسانية وشبه اللسانية والإيديولوجية الثقافية إضافة إلى الوضع النفسي،وهو ما لا ينفي صفة التشفير-عند الإنتاج- الذي يقتضي فكّا عند التأويل. بينما يسري على الرسالة والمرجع والقناة ما يسري على الوضع اللغوي بين المتخاطبين؛ "حيث **يفسر المخاطَب النص بدلالة ما يعتقد فهمه من المخاطب**"[2] وهو إشكال على القارئ خارج الخطاب، ولا شك أن تفسيره يخرج عن المراد أصلا، إذا لم يكن قادرا على تصوّر عالم

(1) Ibid, p 17.

(2) Ibid, p 26.

الخطاب[1]، وعلى هذا الأساس؛ يجب على القارئ التموضع في مكان المخاطب والمخاطَب معا للتمكن من ولوج عالم الخطاب السليم، ويبقى التفسير دوما خاضعا للكفاءات العلمية لكل قارئ وذاتيته أيضا.

وإذاكان "...**كل نص يمتلك هدفا(صريحا أو مكنيا)،يشتغل على تمظهرات ومعتقدات و/ أو سلوكات المتلقي(فردا أوجماعة)**"[2]؛ فإنّ ذلك يعني بالضرورة قيام فعل التواصل، وحينئذ "**يعني التكلم وضع العلامات والإشارة[المرجع]في نفس الوقت**"[3]. وهنا تؤدي المعينات دورا أساسيا في تحديد مرجعيات الخطاب و"**يستلزم توظيفها الدلالي المرجعي، -(اختيارا في التشفير، وتأويلا في فكه)-وضع بعض العناصر المكونة لوضعية التواصل في الاعتبار:وللمعرفة هي:**

- **الدور الذي تؤديه عوامل الملفوظ في محضر التلفظ.**
- **الوضعية الزمكانية للمتخاطبين**"[4].

وعلى هذا؛تمتلك كل المعينات قيمة مرجعية داخل عملية التواصل، مما يستلزم بحثا حثيثا في المعنى.

والمعيّنات[5] بحث في شبكة الضّمائر المحيلة على الوظائف اللّغويّة، فـ: "أنا" وما وقع موقعها من ضمائر ظاهرة ومستترة تدلّ على انفعال الإنسان، وهو يعبّر عن خوالج ذاته[6]؛ فهو المخاطب، وتتولّد عنها الوظيفة الانفعاليّة (fonction émotive). و"أنت"

---

(1) Catherine Kerbrat Orécchioni: Op. Cit, p 14.
(2) J.M. Adam, Op. Cit, p 22.
(3) C.K. Orecchioni, Op. Cit, p 55.
(4) Ibid, p 36.
(5) J. Dubois, Op. Cit, p 137.
وينظر: براون ويول: السابق، ص 35.
(6) ينظر: جون كوهين: السابق؛ ص 180.

وما قام مقامها تحيل على استثارة المخاطَب، وجعله موضع الاهتمام، لتتولّد عن ذلك الوظيفة الانطباعيّة في النّص (fonction impréssive). و"هو" وما حلّ محلّها تأنيثا وجمعا وتثنيّة لها بعد مرجعيّ، وتنشأ عنها الوظيفة المرجعيّة (fonction referentielle)[1]. وما ينطبق على الضمائر ينطبق على الأسماء والأعلام والأماكن الخاصّة والعامّة، ومن ذلك تحدّد المرجعيّات النّصيّة. ولمّا كان هذا الوضع في حاجة إلى قناة تخاطب، فقد تعلّقت بها الوظيفة الانتباهيّة الاتّصاليّة (fonction phatique). واللّغة محمولة في الوضع، وترافقها وظيفة ما وراء اللّغة-(fonction méta linguistique). وتأتي الرّسالة الحاملة لخاصيتي التّبليغ والفهم، متناسبة مع الوظيفة الشّعريّة (fonction poétique). ومن خلال الوظيفة الغالبة في النّص، تتبيّن معالمه، وتتحدّد خصائصه، وإحالاته ودلالاته، داخل سياقه الدّاخلي، وما يرتبط به من سيّاقات خارجيّة.

والمعيّنات بحث كذلك في أسماء الإشارة و الظروف، زمانيّها ومكانيّها. وإذا كان المكان قد سبق الحديث عنه؛ فإنّ الزّمان له ارتباط به، فكلاهما يحدّد المرجعيّات الفكريّة، والمنطلقات النفسيّة للانفعال الشّعري، وكلّ ذلك يحقّق خاصيّة التّواصل وما تقتضيه من قصدية لدى المخاطب وفهم من لدن الخاطَب؛ إذ هو المقصود من الاستعمال اللغوي في أكثر أحيانه، لتلعب فيه الذاتية دورها الكبير، هادفة إلى حثّ المخاطَب على فعل شيء أو تركه. و التّشكيل الآتي[2] يلخّص هذا العنصر:

---

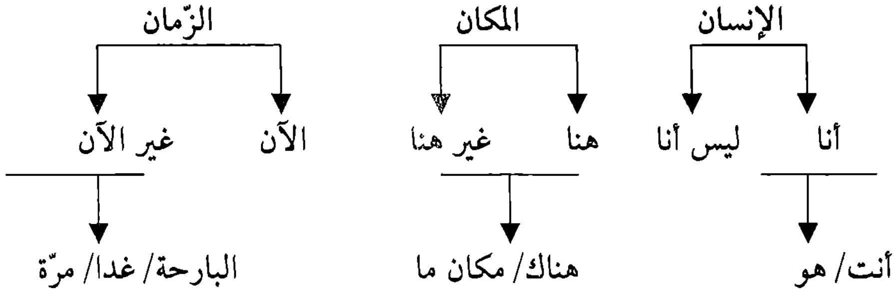
(1) J. Dubois, Op. Cit, p 218.

وينظر: بيار جيرو: علم الإشارة، السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، تق: مازن الوعر، دار طلاس، دمشق، سورية، ط 1، 1988، ص 29- 30.

(2) J. Dubois, Op. Cit, p 137-138 et p 256(E.Benveniste/ indicateurs).

و:

Catherine Kerbrat Orécchioni: Op. Cit, p 30./ le cadre - - énonciatif.



ووضع المسألة أن فكرة المعينات ليست سيميائية في منطلقها؛ فهي أساسا فكرة التوليديين الذين يحقّقون من ورائها المقصدية من باب التداول والأفعال القولية. وقد سرى الاتفاق على أن المعينات تمنح الخطاب مرجعيته كونها أدلة وعلامات لغوية متعلقة سرديا بالعوامل؛ فإما أن يندمج الأنا في المقال أو يترك محله للضمائر الأخرى، على أن السرد في علاقاته الثلاث قائم على المعينات؛ فالمرسل والمتلقي في علاقة التواصل، والمساعد والمعارض في علاقة الصراع، وفي علاقة الرغبة فعل الاتصال والانفصال. وكلها عوامل يبنى عليها نموذج غريماس للتحليل السردي، تحدّدها الضمائر في أغلب الأحيان.

كما تبحث السيمياء في تحليل الأفعال القولية مع جملة الموجهات(modalités)، كونها من مكوّنات الرّسالة الأساسية لاستنباط معالم العالم الخاص للشاعر،وذلك من جهة التداول (pragmatique)؛ لأنّ الشاعر يرسم عالما قد يكون حقيقيا أو ممكنا، يكون صدق القضايا فيه صدقا ضروريا أو صدقا مطلقا،من جهة الضرورة والإمكان (modalités alétiques) بمؤشرها: "يجب أن يكون" لتغيير محمول قول، داخل المربع السيميائي[1]:

---

(1) ينظر: J.Dubois,Op.Cit,p320- 321.les modalités logiques.
و: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 157.

يجب أن يكون (الضرورة)	يجب أن لا يكون (الاستحالة)
لا يجب أن لا يكون (الإمكان)	لا يجب أن يكون (المصادفة)

ويحاول المتكلم أن يحمل المخاطب على صحة ما وجّهه إليه، ليعتنقه ويعتقده من جهة المعرفة (modalités épistémiques) بالمؤشر اللغوي: "أعتقد أن يكون"، كما في المربع السيميائي[1]:

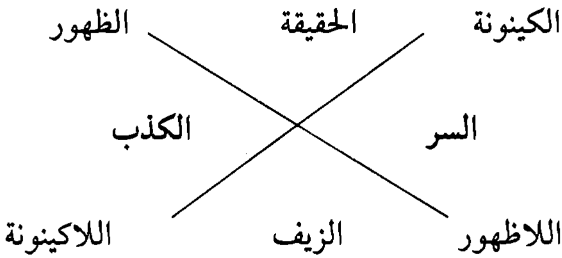
أعتقد أن يكون (اليقين)	أعتقد أن لا يكون (الاحتمال)
لا أعتقد أن لا يكون (اللااحتمال)	لا أعتقد أن يكون (عدم اليقين)

ويرافق الانفعال الشعري عادة الفعل (modalités déontiques) بالأمر أو بالنهي بما يتناسب والمؤشر اللغوي: "يجب أن يفعل"، وهو ما يبديه المربع السيميائي[2]:

يجب أن يفعل (الوجوب)	يجب أن لا يفعل (التحريم)
لا يجب أن لا يفعل (الإباحة)	لا يجب أن يفعل (الاختيار)

(1) ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 157.
(2) نفسه، ص 158.
- وينظر: رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 15.

والانفعال الشعري مرهون بظهور الإحساس وتمكنه من الذات على وجه الحقيقة أو الزيف، والسر والكذب، أو ما يسمى بالكينونة والظهور (paraître et être) كما في المربع السيميائي[1]:

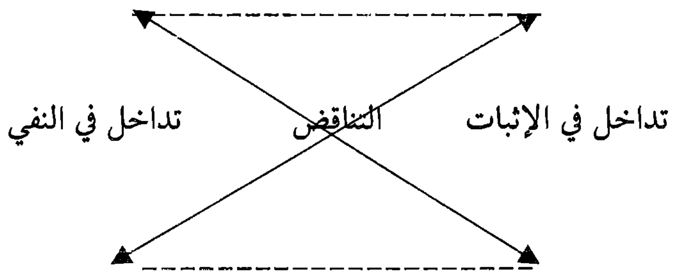


فالكائن في إحساسه له ظهور ما كالحزن والبكاء؛ فالأول كائن، والثاني ظهور له حقيقة، والزيف حضور المنفيين، بينما السر أن يكتم الإحساس ولا يبدو ظاهرا، ليكون الكذب ظهور حال لا يستدعيها ما كمن في الذات.

إن المربعات السيميائية التي تمّ تحديدها ترسم عالما خاصا في مقابل عالم الناس، ليلاحظ الاختلاف بينهما أو الاتفاق، ومكامن الشعرية تكمن في الرسم المغاير لعقيدة الغير وتوقعاتهم. وتقوم هذه المحاور كلها على الإحصاء الذي يفترض التأويل.

ومما يرتبط بهذه المربعات وله دوره الأساسي في البناء الشعري مربع الثنائيات (binarités) الذي يمتد إلى صلب الدراسة المعنوية ليؤكد بنية التضاد والتناقض والتداخل إثباتا ونفيا، والمربع يبين هذا الطرح:

(1) ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 159.
- وينظر: رشيد بن مالك: السابق، ص 9.



والثنائيات ميزة بنى عليها النقاد تحليلاتهم كما فعل كمال أبو ديب حين انطلق من قاعدة الثنائيات الضدية البنيوية الموصلة للنموذج الفكري أو المعرفي معمّما حكمه على الشعر الجاهلي[2]؛ ومن ثمّ بنى من الثنائيات العلاقات التي تربط بين أجزاء ومقاطع قصيدة لبيد القائمة على ثنائيات ظاهرة[3] (حلالها/ حرامها) و(ضباؤها/ نعامها) و(جودها/ رهامها)، ثم استنبط ثنائيات شبه خفية[4]: (السكون/ الحركة) و(الجفاف والجدب/ البداوة والخصوبة) و(الصمت/ الصخب) و(الظلام/ النور) و(التغطية والإخفاء/ الجلاء والكشف)، ليصل إلى الثنائيات الخفية التي تبني القصيدة حقا وهي عينها المنطلقات الفكرية والمعرفية: (الموت/ الحياة) و(الجفاف/ الطراوة) و(السكون/

(1) Dubois,Op.Cit, p66-67(Binarisme de R.Jacobson).
- وينظر: ميلكا إيفيتش: اتجاهات البحث اللساني: تر: سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد،المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2000، ص 256.
- وينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 160.وينظر رشيد بن مالك: السابق، ص 14.
(2) ينظر: السابق، ص26(نظريا).
(3) نفسه، ص59- 60(تعليقيا على قصيدة لبيد،وفيها اهتمّ بكلّ ثنائية ظاهرة).
(4) نفسه، ص 61 و63.

الحركة) و(افتقاد الحيوية/ الحيوية) و(الزوال/ الديمومة) و(الهشاشة/ الصلابة)[1]. وبعد هذا يقرّر أنها القصيدة النموذج، كما قرّر قيام قصيدة امرئ القيس على ثنائية (أنا/ الآخر) و"تدور بين عناصر تعارض رئيسي آخر هو: هنا مقابل هناك، الزمن الحاضر مقابل الزمن المنقضي"[2].

وراح الغذامي ينسج على طريقته خيوط الخطيئة والتكفير[3]: (الرجل/ البطل) و(المرأة/ الوسيلة) و(المثال/ الحلم) و(الانحدار/ العقاب) و(الإغراء/ الخطيئة) و(العدو/ الشر). وملأ محمد مفتاح"تحليل الخطاب الشعري"[4] و"في سيمياء الشعر القديم"[5] بالتصورات الثنائية التي يستنبطها من كل فكرة وتشكيل لغوي، ولشفيع السيد في"قراءة الشعر وبناء الدلالة" وقفة مع الثنائيات معتمدا على تقنية المقابلة في "بائية المتنبي" وجعل الصراع بين الذات والآخر،كما بنى قصيدة "الربيع ووادي النيل" لأحمد شوقي على ثنائية (الحياة/ الموت)[6]، ولا يخلو نص من هذه الخاصية التي تترجم بنية التناقض والتضاد في النفس البشرية.

هذا التناقض والتضاد هو الذي يصنع التشاكل (Isotopie) والتباين (Alotopie) في الاستخدام اللغوي؛ والتشاكل "تكرار مقنّن لوحدات الدال نفسها"[7]، والتباين هو الاختلاف في التأليف اللغوي؛ وعليه قد تتشاكل الأصوات والعلامات في

(1) نفسه، ص115.

(2) نفسه، ص 121- 122: وعيّن لها تعارضا حقيقيا: (جنوب/ شمأل) و(دخول/ حومل)، وآخر على مستوى الحي، وغير الحي: (حبيب/ منزل) ص 122. والتعارضات تشمل (المذكر/ المؤنث) و(المؤنث/ المؤنث) ص 122-123.
- وينظر: بسام قطوس:السابق، ص 147.في حديثه عن الثنائيات.

(3) تنظر الصفحة 148.

(4) تنظر الصفحة 173 وما بعدها.

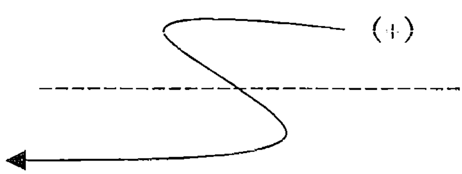
(5) تنظر الصفحة 61 وما بعدها.

(6) تنظر الصفحتان 13و29.

(7) محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص 21.

مستواها التعبيري كما تتشاكل على المستوى المعنوي، ممتدة على فضاء النص، صانعة حقيقة الدلالة التي يحملها الخطاب، وقد مرّت مداراتها مع الأصوات والمعجم. بينما تحمل التراكيب صورا يتمّ تحليلها على أساس المقومات والنظرة العلائقية؛ حيث تموت الاستعارة ما اشترك طرفاها في كل المقومات، وتحيا ما اختلفت المقومات بينهما، وتكون أكثر حيوية ما قامت على التداعي[1]. بل صار الأمر إلى أبعد من ذلك لمّا أصبح التركيب يحلّل هندسيا[2] كما يبيّنه محمد مفتاح، وهو ما يقترحه أيضا جوزيف ميشال شريم[3]، الذي قدّم نموذجا عمليا لهذا النوع من التحليل القائم على وجود وضعين: الأول موجب (+)، والثاني سالب (-)، والكل يسبح داخل النظام اللغوي.

والحقيقة أنّ هذا النموذج التحليلي يعطي للتركيب قيمة رياضية، تكسبه نكهة ثانية تربط بين المعرفتين الأدبية والعلمية، وتعبّر عن حال شعورية مزدوجة تستلزم من اللغة -للتعبير عنها- تسويد بعض الصفحات، وبخاصة لمّا كان نقل الإحساس من الحال الأولى (+)/ (-) إلى الحال الثانية (-)/ (+)، لا يتعدّى رسما بسيط الهيأة يتوسطه خط استواء يعلو كل سالب ويعلوه كل موجب. وحاله كما في الشكل:



---

(1) نفسه، ص 91- 95.

(2) ينظر: دينامية النص، ص 19.

(3) ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية، ص 22.

(4) ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية، ص 22. يؤكد بيير جيرو في الأسلوب والأسلوبية ص 41: إذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب فإن بناء الجملة هو روحه" ولذلك فالأسلوب القائم على الانزياح عن القواعد التعبيرية يحول الأوضاع. ويدرس التركيب لسانيا وظيفيا كما هو عند مارتيني، أو توزيعيا كما عند بلومفيلد أوتوليديا تحويليا كما عند تشومسكي، ومنه التشاكل والتباين التركيبي والدلالي المعتمد في البحث.

إنّ الوضع الموجب يمثل في أغلب الأحيان الصورة في مباهج الرؤيا، أو في الحلم، أو في سياق النص[1]، وأما الوضع السالب فهو الانحدار إلى الأسفل، إلى عالم التوجع والألم، والإحساس المرفوض الذي لا ترده الإرادة الرافضة له. ولعلّ لتباعد طرفي الصورة دوره في اعتماد هذا النوع من التّحليل؛ لأنّ الملفوظ قد يحيل على مفهوم ذهني لا رابط بينهما إلا المعرفة الذاتية للقارئ على وجه الترميز الخفي، وهو الحاصل مع الخطابين.

وتحليل التراكيب ينحو إلى التفكيك في تأجيل المعنى الظاهر وسدّ فراغات الفهم والبحث في تحريك اللبنات الهشة للبناء اللغوي، قصد تقويض القراءات السابقة لتحلّ محلّها قراءة جديدة، تنعت سالفاتها بالسيئة[2] تعتمد على الكتابة الخطية للخطاب. هذه القراءة هي التي تسمح بالتحوّل الدلالي، والخروج من النص الحاضر إلى الغائب، وعلى ضوء الوضع الجديد يتمّ تحليل البنيتين السردية والإيقاعية.

وإذا كان بين البنية اللغوية والبنية السردية تقاطع في العوامل (الحدث- شخصيات- مكان- زمان..)، وبينها وبين البنية الإيقاعية تقاطع في التشاكلات الصوتية؛ فإنّ في المعينات تتقاطع السيمياء مع الأسلوبية البنيوية والأسلوبية الوظيفية، وفي الثنائيات تتقاطع البنيوية مع السيمياء التداولية، وفي تحليل التركيب تتقاطع الأسلوبية والتفكيك والسيمياء. وبذلك يكون منهج التحليل اللساني هنا تكاتف جملة المناهج المعاصرة في بعض مناحيها بما يسمح بانسجامها في تحليل الخطابين.

إن هذا التركيب بين المناهج اللسانية في التجربة النقدية العربية موروث عن الغرب؛ لأنّ التركيب يحققّ من الخطاب جوهره، فلا يستغرب أن يقرأ عند محمد مفتاح: "أدى ...الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني وهو التعدد رغم ما

---

(1) ينظر: عبد الإله الصائغ: السابق، ص 144- 59- 97 على التوالي.

(2) ينظر: عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط 2، 1996، ص 113 وما بعدها.

يتضمنه من مشاق ومزالق"[1]. وما عبد الملك مرتاض عنه ببعيد؛ فهو الآخر يجوّد هذا التركيب في قوله: "فإذا سلمنا بأنّ كل منهج ناقص، وكل ناقص يفتقر إلى كمال، وكل كامل مستحيل على هذه الأرض؛ اقتنعنا بضرورة تضافر مساعي كل الكفاءات النقدية، والعبقريات التنظيرية لمحاولة إيجاد مقاربة منهجية تبتعد، ما أمكن،عن النقص والخلل، وتزدلف، ما أمكن، من الكمال"[2]، ليتفقا على أن "النظريات اللسانية، وإن كانت متعددة،يمكن أن تصنف إلى مجموعات كبرى"[3]؛ فالأول، يجمع بين التيار السيميائي والتداولي والشعري داخل قالب بنيوي كما هو الحال في"تحليل الخطاب الشعري"، أو في"دينامية النصر"[4]. والثاني، يجمع بين السيمياء والتفكيك والبنيوية مقرّا بتهجين المناهج حين يقول: "وقد دأبنا (...) على السعي إلى المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة، وربما المخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة"[5]، تماما كما فعل الغذامي في بعض ممارساته النقدية[6]؛ حيث جمع بين البنيوية و السيميائية والتشريحية، فأخذ من الأولى فكرة العلاقات، ومن الثانية عناصرها الثلاثة: العلامة (Signe) والأيقون (Icône) والإشارة[7] (Indice) في ارتباطها بالتحول الدلالي، ومن الثالثة أخذ قراءتها الحرة والتي يراها نظامية وجادة موافقا ليتش (Leitch)، وزاد على ذلك كله نظرية القراءة معززا بها توجهه التركيبي غير المعلن. وتطرح الباحثة خولة الإبراهيمي مدارات

---

(1) تحليل الخطاب الشعري، ص 7.

(2) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 18-19 .وله بسط في الموضوع يمتد إلى الصفحة 23.

(3) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص7- 8.

(4) ص 7 إلى 16 في الأول.وصفحات المدخل (7 إلى 38) في الثاني.

(5) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص9 ويؤكد هذا التوجه في ص43.

(6) كما في الخطيئة والتكفير، ص29- 41- 50- 75 وما بعدها على التوالي.

(7) وعند الغذامي: العلامة=index/indice/ والمثل=icone/ الإشارة=signe.

للتحليل عناصر اللغة (الأصوات والمعجم والتراكيب) والإيقاع المتقاطع مع الأصوات وهو طرح لغوي لا أدبي[1]، ورغم ذلك فهو مشابه تماما لطرح عدنان حسين قاسم[2] والغدامي[3].

بُنِيَ هذا الطّرح اللساني في التّحليل على أبحاث اللسانيين الغربيين وتقديراتهم، ولذلك يؤكد دوبوجراند نبوءة أن تصبح اللسانيات "علما محوريا للخطاب و(التواصل)"[4] على اعتبار قصدية المخاطب واستحسان المخاطَب، وانسجام وترابط الخطاب و إخباريته (Informativité) وتناصاته ومقامه الوارد فيه، وهي في مجموعها ما يجعل المكتوب نصا[5]، وسيأتي تفصيل ذلك في فصل النصية.

ولبيار جيرو (P.Guiraud) في جمعه بين الأسلوبية و البنيوية (Stylistique Structurale)، انطلاقا من فكرة النموذج الفكر[6]، إلى بنية الرسالة بوظيفتها الشعرية[7]، مسوّغ علمي وهو البعد اللساني المشترك. وهو المسوّغ عينه الذي حمل ريفاتير على الجمع بين السيمياء والأسلوبية (Sémio-Stylistique).

(1) ينظر: مبادىء في اللسانيات، ص 43-85-100.

(2) ينظر: الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص287، القسم التطبيقي.

(3) ينظر: الخطيئة والتكفير، ص271. محللا "يا قلب مت ضما" لحمزة شحاتة. وينظر: 312 و 324 منه.

(4) النص والخطاب والإجراء، ص 71. وما بعدها فيه الاستزادة 72- 73. وقد ترجم تمام حسان الاتصال بدلا عن التواصل.

(5) نفسه، ص103- 104- 105، يفرق المترجم بين السبك والالتحام؛ فالأول ينحو إلى الارتباط (connectivité) والتعالق، بينما الثاني ينحو به إلى السببية والعموم والخصوص.والسبك عنده انسجام عندنا لأنّ ارتباط أجزاء الخطاب يخضع للنحو وأدوات الربط والاستمرار والتطوّر، بينما السبك قد يحسن استعماله في غير الحديث عن اللغة.والالتحام عنده ترابط عندنا انبنامه على الفكر، فتترابط الأفكار وتتسلسل ولكن لا تلتحم كما سيبدو مع رأي جون ميشال آدام (J.M.Adam)، وفي الأمر تضييق يهدف إلى حصر الاصطلاحات وتعيينها طلبا لوحدتها، ويراعى ذلك في النصية.

(6) ينظر: الأسلوب والأسلوبية، ص 63.

(7) نفسه، ص 74- 76.

وجعل برنارد فاليط (B.Valette) من إسهام اللسانيات في التحليل بؤرة لفكّ طلاسم الخطابات، من خلال التعامل مع الدليل اللغوي والرواية كلغة حيث "تتحدد مهمة الناقد أولا بمساءلة هذه الكلمات، وليس الواقع المادي الذي تحيل عليه"[1] وهو ما ييسر عملية الانتقال -في نظره- من التأويلية إلى السيمياء (Semiologie) وهو موقف أكثر صرامة وأكثر موضوعية[2]، ثم يمرّ إلى عناصر التواصل والوظائف اللغوية[3]، قبل أن يتناول أفعال الكلام في تداوليتها[4]، ويركز على التحوّل إلى السيمياء. وحديثه هنا يخصّ السّرد، والشعر أولى باللسانيات.

والحقيقة أنّ ما ذهبوا إليه هو رأي رومان جاكبسون، فهو يقرّ بتضافر المناهج أيضا، لعلمه بقصور التفرد، وقد شقّ طريق الشعرية من باب اللسانيات، كونها تحقّق المتعة الأدبية[5]، ويحبّذ الدراسة اللسانية للشعر لأنّ "كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك أن الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كل شيء، استعمالا خاصا للغة"[6]، مع التركيز على الأصوات ورمزيتها[7]، وباقي مستويات اللغة بما فيها القضايا الدلالية[8]، وعلى التواصل وما يرافقه من وظائف لغوية[9]، وما

---

(1) النص الروائي تقنيات ومناهج، منشورات ناتان، باريس، 1992. تر: رشيد بن حدو،المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999، ص 69.

(2) نفسه، نفس الصفحة.

(3) نفسه، ص 72.

(4) نفسه، ص 74.

(5) ينظر: قضايا الشعرية، قضية: اللسانيات والشعرية، ص 21.

(6) نفسه، ص 77.

(7) نفسه، ص 54 و56.

(8) نفسه، ص 78.

(9) نفسه، ص 24.

ارتبط بكلّ ذلك من قوالب لغوية تحوي الانفعالات الشعرية؛ لأنّ المهم في مثل هذه الدراسة هو وضع اليد على منابع الشعرية. والبحث عنده ينتقل من الدال إلى المدلول دلالة، ومن المدلول إلى الدال سيميائيا. وهو ما يبدو أنّه يخالف فيه برنارد فاليط الذي يهتم بكيفية أداء المعنى لا المعنى ذاته، وهو الوجه الآخر لرومان جاكبسون الباحث عن التماثل بين التأليف (Combinaison) والاختيار (Sélection).

وسار المسدي على هذا الدرب حين أخذ يبرهن على لسانية الأسلوبية[1]، مستندا على ستيفن أولمان (S.Ullman)، ويقطع في ربطهما صفحات طوال[2]، ويصل أخيرا إلى أنّ الأسلوبية نظرية شمولية[3]، فيها النقد إلا بعضه، وفيه الأسلوبية وزيادة[4]، جامعا بين ثلاثية الخطاب والمخاطب والمخاطَب. ويتابعه في ذلك رشيد بن مالك الذي دأب على توضيح الأصول اللسانية والشكلانية للسيمياء، رابطا التحليل اللساني الوصفي بالتحليل الدلالي رغم انصرافه إلى الفلسفة لأنه يمتلك مبررات وجوده[5]. وهو ما أورده حبيب مونسي من ارتباط التحليل باللسانيات[6] يصنع فضاءً يتعالق فعل القراءة فيه بقواعد إنشاء الكلام[7] للبحث في كيفيات أداء المعاني حيث تتحقّق الشعرية[8] من خلال التماثل بين الإخبار والتضمين أو من خلال الانزياح اللغوي عن قواعد التعبير المألوفة.

(1) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، ص 24.
(2) نفسه، ص 35و47-48-49.
(3) نفسه، ص 109.
(4) نفسه، ص 119.
(5) ينظر: مقدمة في السيميائية السردية، ص 5-8.
(6) ينظر: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 213.
(7) نفسه، ص 327.
(8) نفسه، ص 334.

ويؤيّد كلّ هؤلاء صلاحية التحليل اللّساني للخطاب الأدبي، ولم يروا بأسا من المزاوجة والتكاثف اللساني، لما في ذلك من فضل في التحليل، وكشف للدلالات المنتشرة في كلية الخطاب وكشف قوالبها، وتناسق بين المساعي اللسانية لتحيط بمضمون الخطاب.

وهو ما لا ينفي المعارضة -في التجربة النقدية العربية- التي هي أيضا من ميراث غربي، فإن هم أقروا ارتباط البنيوية والسيمياء والتفكيكية باللسانيات، وأنّ لها جميعا منشأ لسانيا كما هو حال الثلاثي عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي[1]؛ فإنّهم لا يقرّون صلاحية اللسانيات للتحليل، ويوجهون نقدا فلسفيا وعلميا لرفض هذا التوجه[2].

وقد تولى جاكبسون الرد على من يفرق بين اللسانيات والشعرية، ويؤكد أنّه "**إذا كان هناك نقاد لا زالوا يشككون في كفاءة اللسانيات على أن تشمل مجال الشعرية، فإنني شخصيا أفكر أن عدم كفاءة اللسانيين ذوي الأفق الضيق في مجال الشعرية لا يعني عدم كفاية العلم اللساني ذاته**"[3]. ويضيف قائلا: "**كما أن عالما في الأدب غير مبال بالمشاكل اللسانية وغير مطلع على المناهج اللسانية،يعتبران،على حد سواء، صورة لمفارقة تاريخية صارخة**"[4]. وظاهر كلامه الجمع بين الأدب واللسانيات في مجال الشعرية، حتى وإن كان للبنيويين شعرية النموذج، وللأسلوبيين الانزياح، فكلها تحيا من أجل إظهار الشعرية في الخطاب الأدبي. ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن "**استخدام اللسانيات فإنما جاء للكشف عن جمالية النص وخصائص نسجه، ومحاولة التوصل منه إلى مفتاح السر**"[5] اللغوي، على اعتبار البحث في كيفية أداء المعنى. والإشكال الحقيقي أنّ المعارضة في التجربة النقدية العربية لا تعني تقديم بديل للطرح.

(1) ينظر: معرفة الآخر، ص 5.
(2) نفسه، ص 64- 66- 68 لنقد البنيوية و121 لنقد التفكيكية.
(3) قضايا الشعرية، ص 61.
(4) نفسه، نفس الصفحة.
(5) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 22.

وفي مطلق الأحوال؛ فالتحليل اللساني قراءة، يسبقها أفق توقع سائد، وينتج عنها أفق جديد حادث، بعد كسر الأوّل. وكون الاعتماد على اللسانيات في التحليل والمزج والتركيب بين مناهج تنحدر من أصل لساني، وكل منها يعنى بجانب من الخطاب؛ فإنّ التركيب يرتفع إلى نظرية القراءة، بالرغم من أنّ المركز الخارجي ملغى إلى حين تنكشف الدلالة من خلال التحليل اللساني وما يتيحه من فرص لغوية محض لفهم الخطاب، وفهم كيفية وروده، وهو بذلك دليل عليه، وليس المركز الخارجي دليلا على الخطاب. ولا فضل في ذلك إلاّ أن يكون النص/ الخطاب واقعا على جملة أحداث، لا متعلقا ببعضها متى أدركت مات واندثر.

غير أن هذه القراءة لا بد أن تكون متسقة، تقوم على تجميع الأدلة اللسانية المترابطة الحاملة للمعنى، ويكون دور القارئ جعلها متناسقة[1]. وهو ما يولّد نوعا من الانتقاءات لتشكيل الصوّر الجشطالتية، ويحوي في المقابل الإقصاء، ليكون التأويل احتمالا واحدا من بين عدد غير منته من الاحتمالات[2]، وبما أنّ الخطاب يقوم على التواصل؛ فإنّ التفاعل بين القارئ والنص من وجهة نظر علم النفس الاجتماعي ينشئ هذا الاحتمال الذي ينتج الوهم[3]، ويعدّل أفق التوقعات وحتى نمطية التحليل. بينما من وجهة التحليل النفسي؛ يقوم التفاعل على **رؤية الأنا لرؤية الآخرين لها**، أو تحديد العلاقة البين شخصية، وأساسها **التأويل**[4]. لقد قدّم إيزر (Wolfgang Iser) منطلق التأويل والاحتمال بناء على الإخبارية والتواصل من وجهة نظر لسانية، وكلها عناصر لها

---

(1) ينظر: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، ترجمة وتقديم: د.حميد الحمداني ود.الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ت ط، ص71.

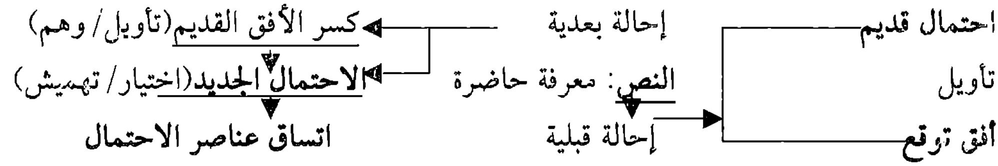
(2) نفسه، ص 95.

(3) نفسه، ص 77.

(4) نفسه، ص 96.

وجودها في التحليل، وهو ما جرى على توضيحه ياوس (Hans.Robert.Jaus) في كتابه"نحو جمالية للتلقي"كما يقول ستاروبنسكي (J.Starobinsky)، بدء من أفق التوقع في تجربة القراء الأوائل الراسم للمعنى المحمول في الخطاب/ النص من خلال فك رموزه، ثمّ تجري عليه التأويلية ليقدّم "**جوابا تام الجدّة في الموضوع نفسه**"[1] محقّقا القراءة الجديدة، ومتعديا إياها إلى أفق جديد.

وخلاصة التلقي الجديد تقوم على تتبع أثر التجربة الجمالية في الانتقال من أفق إلى آخر، وتغيّر المحمول احتمالا والمبني على التأويل، وإذا ربطنا تصورهما لفعل القراءة، بدا على نحو التشكيل الآتي:



وبما أنّ إيزر يلحّ على التحليل اللساني؛ فإنّ التركيب بين ما تمّ تحديده والفعل القرائي له ما يؤسسه منهجيا، وبذلك جمع المنهج بين التحليل النصي اللساني الصرف كما يراه جاكوبسون، وبين المعرفة السابقة واللاحقة للقارئين على ما دعا إليه ياوس.

وينتقل التفاعل بعد هذا التركيب إلى علاقة الخطابين ببعضهما في بنياتهما الثلاث في دائرة جديدة للبحث. هذه الدائرة في حقيقة الأمر هي غاية الفعل التحليلي، ولذلك يقدّم لكل بنية ثم تحلّل وتكون خلاصة التحليل مواضع التناص بينهما.

(1) نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 154.والموضوع له امتداد قبلها وبعدها .وفي ص 145 منه: لياوس مرجعية فلسفية ظاهراتية وتأويلية وماركسية، وله اطلاع على أبحاث الشكلانيين والبنيويين، وبذلك يكون قد أخذ من كل اتجاه بعض فكر منظريه.

2- التناص: الهجرة والتداخل

والتناص مردود إلى الجانب النفسي للذات المبدعة التي تتأثر بخبرات الأسلاف وآثارهم، "**هذه الخبرات المشتركة بين البشر هي مصدر الفن العظيم عند المبدع وسبب تذوقه عند المتلقي**"[1]، فالنص متولد عن آثار تاريخية ونفسية ولغوية لتتناسل منه أحداث أخر[2]، ولعلّ قيمة العمل الفني تدرك في علاقتها بالأعمال الفنية الأخرى[3]، بل قد يؤدي توالي القراءات إلى تغيير أفق التوقع في هذه الأعمال، أو تصحيحه أو تعديله، وعلى أقلّ تقدير إعادة إنتاجه[4].

ويربط جان ستاروبنسكي التناص بالتأويل في التلقي عند ياوس بحثا عن الذوق الفني والجمالي الذي يجمعهما، انطلاقا من تجارب القراء العاديين، الذين يقرؤون ما كتب لهم، ويكوّنون في ذلك رأيا يصير أفقا. لكن ما علاقة هذا بذاك؟

الواقع أنّ أفق التوقع هو الذي يصنع فضاء التناص، وذلك بسبب تعدد القراءات وتواليها؛ إذ عندما يقرأ النص/ الخطاب تلوح بوادر معرفة قديمة تجدّدت في نص/ خطاب جديد، وهو الاحتمال المشار إليه سابقا، فتغيّر الأفق هو الذي في لحظة من لحظات التّأمل يدخل خطابا في خطاب، ولم تكن قبلها بينهما علاقة في عرف القارئين. وإذا كانت ملامح التناص في ظاهر بعض النصوص واضحة من خلال جملة معطيات لسانية مرئية؛ فإنّها في كثير من الأحيان تكون غير ظاهرة، ولذلك جمع الباحث بين أفق التوقع والتناص.

---

(1) محمد حسن عبد الله: السابق، ص 93؛ ناسبا الحديث ليونغ.

(2) ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 120.

(3) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص 183.

(4) ينظر: جان ستاروبنسكي: نظرية الأدب في القرن العشرين، بحث: "نحو جمالية للتلقي"، ص 150. معلقا على أراء ياوس.

ويتفق الغدامي ومحمد بنيس[1] على العناصر التي تحدّد ملامح التناص بين خطابين، وكلاهما يجعلها مرئية ظاهرة، رغم مفاهيم الغموض التي تلفّ النص، وهذه العناصر هي:

- الفضاء النصي
- بناء النص
- القافية والروي
- المعجم الشعري

بحيث و بالمقارنة مع ما توصل إليه الغدامي من تناص بين "غادة بولاق" لحمزة شحاته و"ظبية البان" للشريف الرضي يبدو الانسجام والتوافق، وإن كان للذوق السمعي[2]، والحس الغريب -كما يسميه-[3]، والتوقف عند جملة النداء[4]، دور في كشف تعالق النصين. وقد أورد حقيقة فعل التناص حسب ليتش (Leitch) في كتابه "النقد التفكيكي"(Deconstruction Criticism)، والقائم على الحالات الستّ التالية[5]:

1- **الاختيار** (Choix): يتحرك الشاعر وقد احتله سلطان شاعر آخر بينهما.
2- **الميثاق** (Accord): الذي يجعلهما يقبلان الرؤية الشعرية نفسها، ليتم بينهما.

(1) ينظر: الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص 199- 200.
- والخطيئة التكفير، ص 317.

(2) ينظر: الخطيئة التكفير، ص 325، ويقصد القافية والوزن، كما في الصفحة 333.

(3) نفسه، ص 326، ويرى أنّ القاريء يحس وكأنّه سبق له وأن قرأ هذه الأبيات.

(4) نفسه، ص 328، وهو الحد النحوي الذي قاس عليه التعالق.

(5) نفسه، ص 326 –327.

3- **التنافس** (Concurrence): حيث يختار الشاعر مصدر إلهام معادل للسابق، فيقع.
4- **الحلول** (Mutation): أين يرتبط الشاعر بروح الشاعر الأول، وروح قصيدته لتحقيق شاعرية أصيلة، وتحرّره الظاهري لا ينفي ذلك الارتباط، رغم قيام عنصر.
5- **التفسير**(Explication/Evaluation) :أين يقوم الشاعر المتأخر بتقييم الأوّل، ويخرج إلى الوجود.
6- **الرؤية الجديدة** (Nouvelle vue): التي يبدع فيها سالفة جديدة، ويبتكر ملمحا جديدا.

وبين ستاروبنسكي -في طرحه لرأي ياوس- وليتش اختلاف في زاوية الرؤية؛ فالأوّل، يعطي للقراءة الحق في تعيين التناص وأركانه ومستوياته. والثاني،يعمد إلى الشاعر نفسه في اختياراته الكتابية، ويعلّق عليها من جهة التنظير. غير أنّ التعليق في حدّ ذاته قراءة في رؤية التناص، والقارئ يجد نفسه مجبرا على تحديد تلك الحالات والمراتب ليثبت ما بين الشاعرين والنصين من التعالق.

ولئن كان التناص مدارا للبحث؛ فإنّه لا شكّ في عملية كشف فعالة، فقد يكون الخطاب مشفّرا (مقنعا أو مرموزا لدلالاته)، وفي هذه الحالة لا يعتقد بحال أن يكون التناص ظاهرا من خلال المؤشرات اللفظية (المعجم) أو الفضاء أو حتى القافية ... والمفروض أن يبذل القارئ وسعه ليصل إلى ما يقوم دليلا على ذلك.

لا يستبعد الرمز أو القناع في الشعر، لتغيب كلّ الظواهر المشار إليها، وفي المقابل قد تحضر ظواهر أخرى هي في حقيقتها خفية لا يكشفها إلا التحليل، ويكون التعارض الظاهر توافقا باطنيا فضاء ومعجما وقافية ورويا، ويكون اختلاف البناء النصي اختيارا عصريا لمسكن شعري يليق بزمن غير زمن الخطاب الأصلي. هذا التوقع هو ما سيقف

عليه البحث من خلال بنيات الخطابين الثلاث، على اعتبار التناص الخارجي والداخلي، والجزئي والتام، الضروري والاختياري، ومن حيث الشكل والمضمون[1]. وكشف طبيعة هذا التناص هو خلاصة العمل النقدي في هذا البحث؛ إذ كل ما فيه يحيل على تعالق النصين وتناصهما، واحتراما للواقع التاريخي؛ يكون "المساء" مهاجرا في "**قارئة الفنجان**". والتناص خاصية مميزة للخطاب؛ يبعث النصية -خاصيته الثانية-، والتي لا ينتهي التفاعل إلا بها.

3-النصية (التماسك النصي): المظهر النصي للخطاب الشعري

ينتهي التفاعل بقياس التماسك النصي (النصية) في الخطابين؛ فيعرضان على قواعد النصية عند جون ميشال آدام و دي بو جراند وقواعد شارول (Charrolles) الأربعة، وما ذهب إليه براون ويول وشروط سورل (Searle) ومبادىء كرايس (Grice)، وكلّهم يضعون القوانين ليقاس على ضوئها الخطاب نجاحا أو فشلا.

يذهب كرايس إلى وضع مبادئ[2] يقيس من خلالها مدى نجاح الكلام فيما يدعوه بقواعد المحادثة، حصرها في خمسة مبادئ:

1- **مبدأ الكمية** (axiome de quantité): ويقصد به تجنّب الثّرثرة والاقتصار على مفيد القول، دفعا لكلّ ألوان التّكرار المخلّ ببناء الكلام، والأمر عنده مقصور على الإبلاغ بأقل عدد ممكن من الجمل.

---

(1) ينظر: محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص 122- 124.فالداخلي يكون مع نصوص لنفس الشاعر، والخارجي مع غيرها.بينما الجزئي والتام على قدر الأخذ من الغير.والضروري متابعة للأسلاف،والاختياري ثورة على تقاليدهم.

(2) ينظر: براون ويول: تحليل الخطاب، ص 40 و101-102.
ينظر: محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص 141- 142.

2- **مبدأ الكيفية** (axiome de qualité): ويهتم فيه بجانب الصدق طرحا من المرسل وإجابة من المستقبل؛ فالأول في مقام يفرض عليه الإيمان بصدق قوله ليقابله صدق الإجابة، ويكون الطرفان على نحو من التفاهم والانسجام. وهو مبدأ تتدخل فيه النوايا التي لا يعرف صدقها دائما، والمثالية فيه لا تخفى خاصة إذا كان الحديث عن الشعر الذي يخفي أكثر مما يبدي.

3- **مبدأ الترابط** (axiome de cohérence): وغرضه أن تحقّق أجزاء الخطاب الواحد توافقا دلاليا يحملها على عدم التعارض؛ فلا يكون الخطاب خطابا إذا كان أوله لا يشبه آخره، تنافرا وتضاربا. وحقيقة هذا المبدأ صلاحه للنثر أكثر من صلاحه للشعر، وبخاصة المعاصر منه والمبني على التناقض والتضاد .. لكن يمكن اعتماده إذا كان الحكم يخص البنيات الدلالية للخطاب؛ فهي نثر الشعر وخلاصة بنائه الفني وتركيبه اللغوي والدلالي، ليكون إدراجه هنا مؤسسا.

4- **مبدأ الهيأة** (axiome de maniere): وخلاصته أن يكون الحديث بعيدا عن كل غموض وإبهام ليفهم المتلقي قصد المرسل. وينطبق عليه ما انطبق على غيره؛ فالشّعر من خصائصه الإبهام، فهو رسالة مشفّرة لها صورة كتابية تحيل على أخرى ذهنية، وكونه صريحا مكشوفا يزيل عنه سحر الشعر، ويخفي بريقه، ويصير إلى النثر أقرب، فهو ينسجم مع الخطاب غير الشعري في صوّره العامة، إلا أنّه يحتمل صورة تخص الخطاب الشعري حينما يدرك القارئ أنّه على عتبة مشفّر من مكتوب أو ملفوظ، فينتفي الغموض باحتمال الرمز، وتعدي الكلام إلى مفهوم خارج منطوقه.

5- **مبدأ الوجاهة** (axiome de reverence): ويقتضي مناسبة المقال للمقام، وفيه اجتماع السياقين الداخلي للنص والخارجي للمناسبة. والإشكال الواقع هو دائما

مع حال الشعر؛ إذ الشاعر يستلهم من محيطة[1] ما يدعوه للانفعال، ولكن انفعاله يخرج به من صراحة النثر إلى تورية الشعر ومجازه ونسيج صوّره. واعتماد هذا المبدأ يستلزم أن يكون النص دليلا على محيطه ودوافع إنشائه، على اعتبار نصانية التحليل و دينامية الصورة في الإبداع الشعري، فيتحقق المبدأ.

هكذا يرى كرايس الانسجام في الخطاب، متقاطعا مع غيره، ومخالفا لبعضهم، كما هو الحال مع سورل فيما يسميه بشروط النجاح[2]، والتي يلخصها في الآتي:

1- **شروط تحضيرية** (Critères Préparatifs): وتقوم على امتلاك الأهلية؛ فلا يخاطب المرسل المتلقي آمرا أو ناهيا أو مخبرا أو واصفا مصورا، إلا إذا كان قادرا على ذلك قدرة تمكنّه من توجيه خطابه على النحو الذي يجعل المتلقي يتقبله مأمورا أو منهيا أو مستمعا. ولما كان الشعر مما تستحسنه الآذان، وتطرب له؛ كان للشاعر أن يوجه خطابه بصفته مالكا لأهلية النسج اللغوي-وهي أهلية ليست متاحة لكل الناس-، ولا تستقيم هذه الأهلية إلا إذا كان الشاعر يتميز ب:

2- **شرط الصدق** (Critère de Vérité): ومفاده أن يؤمن المخاطب بما يقول، ليؤمن المخاطب بما يقال له، وقد مضى الحديث عن الصدق بما يفي بالاقتصار عليه مع مبدإ الكيفية عند كرايس. وهذا الشرط يتعالق مع:

3- **الشروط الجوهرية** (Critères Essentiels): وتتعلّق بصدق المقاصد والنوايا بما لا يتعارض مع المعتقدات والرغبات، ليكون الخطاب على درجة عليا من الصدق؛ لأنّ ادعاءه لا يلبث أن يبدو، ويصير العمل الإبداعي عملا مبتذلا لا يلتفت إليه أحد، فكم من الأشعار لا يلقي لها الإنسان بالا. وقد يكون لاستفزاز النص و

(1) ينظر: براون ويول:تحليل الخطاب، ص 44.

(2) محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص 141.

استجابة القارئ دوره في ذلك، لكن حقيقة العمل تكمن في وضع المبدع قبل الانفعال. فكلّما كان صادق النية بلغ مقصده بأيسر السبل، إنها المعرفة بالمعتقد والرغبة تجمع بين النية والمقصد صدقا.

إن النظرة المثالية في هذا الطرح لا تخفى؛ فكيف للقارئ أن يحيط بالنوايا والمقاصد الذاتية؟ والمعتبر في النقد النصي اللساني الاهتمام بالمكتوب وعيا و لاوعيا. والحق في هذا يكمن في كون الانفعال -وفي جميع الحالات- يرتبط بمبرر يحيي في الشاعر لهيب الشعر، ولمّا كان المبرر من خارج النص، كان النص نفسه دليلا عليه، وهو ما يسوّغ إدراجه في هذا المقام. إنّ هذه المآخذ و الإشكالات جعلت محمد مفتاح يعرض رأيي كرايس وسورل على سبيل النقد، يريد الخروج إلى عدم توافق هذه المبادئ و الشروط مع المد الشعري؛ فقد لاح -وعلى مستوى اللغة العادية- كثير من ثغراتها، ولذلك يتساءل: **"فكيف يمكن لها إذن أن تتحكم في الخطاب الشعري الذي يخرق العرف اللغوي والواقعي"**[1]، ولعلّه السبب الذي حدا به أن يدرج الموضوع في باب التفاعل، ولم يفرد له بابا منفردا كما فعل براون ويول، ولعلّها العلّة التي -وبناء على القرائن- جعلته يدرج التماسك والانسجام ضمن الأفعال القولية والمربعات السيميائية والمعينات، وخاصة لمّا يتقاطع معهما في الاهتمام بنسق الجمل وترتيبها ودلالاتها من حيث الاتساق، وفي تحديد البنيات الدلالية من حيث البناء الكلي للخطاب، ولكنّه لا يستغلها في التماسك كما فعلا هما. ومن الغريب الذي يبدو في طرح سورل وكرايس هو تركيزهما على الصدق والترابط و الاختصار، والشعر تشاكل وتكرار. والخطابان موضوع البحث صدق فني في ظاهر المكتوب، واقعي في باطنه، تشاكلت أجزاؤه في محطات زمنية مختلفة؛ ولهذا يبدو تحقيق النصية مع مبادئ وشروط الباحثين ممكنا على نحو التحديد الوارد في كل عنصر.

(1) تحليل الخطاب الشعري، ص 143-144.

والصدق والترابط عنصران يتقاطع فيهما الباحثان مع شارول في قواعده الأربع[1] المعيّنة للنصية، والقابلة للملاحظة والقياس، وهي:

1- التكرير[2] **(méta-regle de répétition):**

وتقوم على تكرار الألفاظ ومعانيها على امتداد الخطاب، وما يحدثه ذلك من وقع شعري، يتحوّل إلى الإحالات قبليها وبعديها؛ بما يصنع من الخطاب لحمة واحدة تتعدّد الصيغ وتتّحد فيها حركة الفاعلين؛ لأنّ الكلام يقتضي وجود حركة بين عناصر الخطاب لا تتكرّر أسماؤهم بذات الصيغ، بل بصيغ مماثلة نحويا ومغايرة شكلا. ومن التكرار الحذف[3] بشقيه المخبر به وغير المخبر به، وهو رافد صانع للنصية بفعل التكرار المقدّر في البنية العميقة، على خلاف ما سبقه في البنية السطحية، ويفتح بابا للتأويل يعطي ما يسدّ الفراغ وزيادة. والتكرار بجميع أنواعه مفتوح على:

2- **التعالق والترابط** (méta-regle de relation):

والتعالق عنده يعني تعالق بنيات الخطاب والمقاطع الشعرية في سياقها النصي كأطر ومدارات ذهنية بما يساوي الاتساق عند براون ويول، اللذين يجمعان في فصل واحد بين تحليل وظيفة التواصل و الأفعال القولية ليطرقا بعدها دائرة الإطارات المعرفية والمدارات والمخطّطات والأنساق والنماذج الذهنية، ويفتحا بعدها باب

---

(1) Christian Baylan et Paul Fabre, Sémantique, série La Linguistique Francaise, Chapitre32, Semantique etAnalyse de Discours, Edition Nathan, France, 1979, p 273-279.

(2) لفظ "ميتا قاعدة" قياسا على "ميتا فيزيقا" و"ميتالغة" و"ميتا نقد" لا يتناسب تركيبا مقابلا للاصطلاح الفرنسي"Méta-règle"؛ ولذلك تركته واحتفظت بما يؤدي القيمة العلمية للنصية لصعوبة وجود المقابل الذي يدور في فلك عبارة"ما وراء" ويقبل الوصل بقاعدة.

(3) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص 168.

الاستنتاج وكشف الحلقات المفقودة لسدّ فراغات الفهم[1]. هذا الطرح عندهما يساوي الانسجام داخل الخطاب، ويحقّق التماسك المعنوي فيه؛ فالخطاب جملة بنيات دلالية منسجمة، ومتوافقة أزمنة ولحظات، بنيت على ثنائيات خفية تحملها البنية اللغوية. وهذه القاعدة على وثيق اتصال بـ:

3- **عدم التعارض** (méta- règle de non-contradiction):

حيث يفترض في الخطاب أن لا يكون أوله متعارضا مع آخره، حتى وإن كان شعرا، وكثير من يرى في الشعر خصيصة التعارض، غير أن المتعارض منه كرؤيا المنام التي يقوّمها التعبير السليم؛ أليس الشعر رؤيا يراها الشاعر، وتخييلا يتصوره القارىء؟[2] إن التعارض المقصود هنا تسطيح الكلام حتى يفقد شعريته وتخالف حركة البداية حركة النهاية، فتعارض البناء بما لا يقوّض خاصية الشعر أمر تعودته الآذان، وصار من غريب الصورة و خصائصها المعاصرة. وعليه؛ إذا لم يتمكن القارئ من حسن التعبير (التفسير)، فمرد ذلك لسببين: أولهما عجز القارئ، وثانيهما عجز النص. ولا يمحى هذا العجز إلا إذا ثبت في النص تطوّر تمكّن القارئ من فكّ رموزه.

4- **التّطور** (méta- regle de progréssion) :

التطور حصول الجديد في كل جملة أو مقطع شعري، حيث يمثّل فصلا تكوّنه جملة مشاهد، تتكامل لتعطي نسقا للخطاب. وقد يطال أي جزء منه، لذلك على القارئ المحلّل أن يحسن النظر في معمار النص، ليبرهن على هذه الخاصية التي تقلّل من غموض الشعر، وتحقّق المتعة والرّسالة.

(1) ينظر: تحليل الخطاب، ص 267 وما بعدها.

(2) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص 45.

وجمعا بين المقترحات؛ فإنّ قواعد شارول عملية أكثر، فهي تتعدى في قاعدة التكرير مبدأ الكمية عند كرايس لثبوت التشاكل عنصرا فعالا في الشعر، و تشمل مبدأ الهيأة، الملحّ على الفهم ودفع الغموض والإبهام بفعل التكرير. وتشمل في قاعدة التعالق والترابط مبدأ الترابط عنده -كرايس-، ومبدأ الوجاهة في عدم التعارض. ويبقى مبدأ الكيفية عند كرايس مرتبطا بشروط الصدق والشروط الجوهرية عند سورل، ممّا يمكن إدراجه تحت قاعدة التطوّر؛ لأنّ الصدق في الإخبار والإيمان به نية وقصدا، لا يحصل خارج التطوّر السليم للانفعال الشعري، الذي يفترض أن يكون له منطلق ووسط ونهاية، وهذا تطوّر طبيعي، قد تشترك فيه كل الانفعالات الشعرية الجادة. وأما امتلاك الأهلية؛ فهو عنصر مشترك بين الشعراء جميعا، كونهم على قدر واف من صناعة الكلام، وهذه سلطة عليا قد تتجاوز كل أنواع السلطات التي تمنح هذه الأهلية.

وفي مجمل ذلك يعيّن محمد بنيس **اللعب اللغوي** [اللعبة النّصيّة] في ظاهرتي الإظهار والإخفاء[1]؛ ففيهما التوازي[2]، وهو تكرار مطلع بيت مع تماثل في البنى النحوية والإيقاعية، ليظهر تعارض يحوي المشترك بين المطلعين؛ وينتج عنه معنى جديد. وفيهما أيضا التقديم والتأخير لإبراز الانفصال الدلالي[3] للمرور من الخصيصة الأساسية في العرف الاجتماعي إلى الخصيصة الثانوية في الاستخدام الفردي للشاعر. وفيهما النعت[4] المحيل على المجاوزة وإظهار الخفي. وهي عناصر عمليّة كما سيأتي في التطبيق.

ويرى دوبوجراند النصية لا تخرج عن نموذجه المكوّن من سبعة عناصر:

(1) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص 161.
(2) نفسه، ص 164.
(3) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص163.
(4) ينظر: جون كوهين: السابق، ص 168.

1- الانسجام[1] (Cohésion):

ويدعوه الباحث بالترابط الرصفي القائم على النحو في بنيته السطحية، حيث المساحة للجمل والتراكيب والتكرار والإحالات والحذف والروابط. وهو بذلك يشتمل على التكرير عند شارول ومبدأ الهيأة عند كرايس. إنه المنظور اللساني الوصفي كما يراه محمد خطابي القائم على الاتساق، وأدواته هي نفسها المعتمدة في هذا العنصر[2].

2- الترابط الفكري[3] (Cohérence):

ويقوم على الترابط المفهومي الذي تحققه البنية العميقة للخطاب، وتظهر هنا عناصر منطقية كالسببية والعموم والخصوص. وهي التي تعمل على تنظيم الأحداث والأعمال داخل بنية هذا الخطاب. وعلى هذا؛ يكون الترابط قد شمل مبدأ الترابط عند كرايس، ومضمون التماسك المعنوي عند براون ويول، و التعالق عند شارول.

وينحو محمد خطابي[4] إلى اعتماد الترابط تحت غطاء منظور لسانيات الخطاب ويختار نموذجا له فان ديك من خلال كتابه "النص والسياق". ويدرج -تحت منظور تحليل الخطاب-- ما أدرجه براون ويول[5].

(1) ينظر: النص والخطاب والإجراء، ص 103.

(2) ينظر: السابق، ص 13-22. ومحمد خطابي يعتمد لكل عنصر كتابا واحدا وهنا يأخذ "الاتساق في الانجليزية" لهاليداي ورقية حسن نموذجا.

(3) النص والخطاب والإجراء، ص 103.

(4) لسانيات النص، ص 32-42.

(5) نفسه، ص 51-73. فتدخل في هذا العنصر: القصدية والقبول والإخبارية.

3- القصدية (Intentionnalité)[1]:

ويهتم فيها بعناصر الاتصال والوظائف اللغوية، مراعيا **موقف** المرسل، ليتحدّد بذلك **مقام** المخاطَب الذي يربطه بالخطاب، وهو يستوجب:

4- الاستحسان (Acceptabilité):

أي قبول القول الحامل للرسالة والرسالة ذاتها، ومنه ينطلق إلى رعاية المقام (Situationnalité)الذي يربطه بالنص، والذي استوجب:

5- الإخبارية (Informativité)[2]:

تقتضي الإعلامية الإخبار، وهو ما يخصّ الرسالة اللغوية التي تحمل في شكل جمل، تحيل على نصوص سابقة تحمل نفس المؤشرات اللغوية بما يحرك الذاكرة نحو التناص.

6- التناص (Intertextualité)[3]:

لقد تمّ الحديث عن التناص في موضع سابق، ويحفظ منه تعيين قيمة الخطاب الأدبي بالنظر إلى غيره من النصوص، شأنه في ذلك شأن القصد والقبول ورعاية المقام والإخبارية، وكلّها عناصر ترتبط بالرسالة مباشرة؛ لأنها محور الفعل القرائي، بل أوّل مداراته مع شبكة المعينات، حاملة في طياتها الشروط التحضيرية المعيّنة بصدق المقاصد والنوايا، وعلى هذا لا يعاد طرحها دفعا للتكرار.

فإذا تمّ استثناء المقصدية والتناص على اعتبارهما تسبقان حديث النصية والتماسك، لا يبقى غير البحث في المستوى النحوي والمستوى الدلالي أو الانسجام

(1) النص والخطاب والإجراء، ص 104.
(2) النص والخطاب والإجراء، ص 104.
(3) نفسه، ص 104.

والترابط. وينفرد شارول بعد ذلك بعدم التعارض الحاوي (كقاعدة) لمبدإ الوجاهة، والتطوّر الحامل لمبدإ الكيفية والشروط الجوهرية. وأما امتلاك الأهلية فعامّ لا يختص بشاعر، ولو فقد الشعراء هذه المزية لغاب الشعر وغاب معه كل قول بليغ جميل معبر، ولفقد الإنسان ما خصه به الله من نعمة الكلام.

وتنحو الخلاصة إلى هنا اعتماد ما أورده دوبوجراند لاشتمالها على بعض قواعد شارول، مع السكوت ما أمكن عن المبادئ والشروط المدرجة فيها، والتي لا تلحّ الحاجة على ذكرها، فلا إفراط في اعتماد القواعد، ولا تفريط في غيرها بفعل الاحتواء المشار إليه سابقا، ينضاف إليها اللعب اللغوي كما يسميه محمد بنيس. ليعتمد البحث وفي هذا الجزء على ملامح النصية التالية:

1- **الانسجام** (Cohésion).
2- **اللعب اللغوي** (Ludisme).
3- **التطوّر** (Progréssion).
4- **الترابط الفكري** (Cohérence).
5- **عدم التعارض** (Non-contradiction).

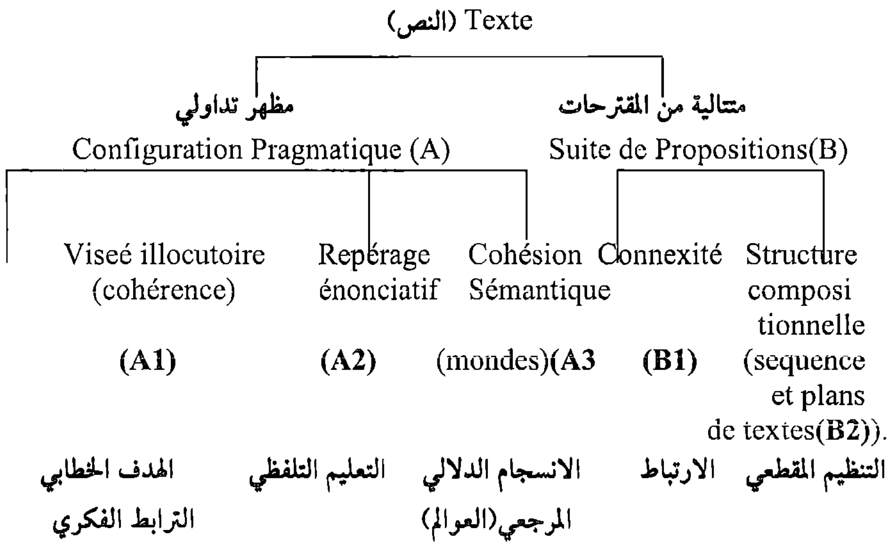
غير أن الطرح الذي يقدّمه ج.م.آدام مبني على نقض رأي من سبق من الباحثين؛ ويقدّم نظرية وصفتها خولة الإبراهيمي بالمتكاملة[1]، لأنها تقوم على ربط النص بالخطاب والنصية معا على نظام المقطع، ليؤكد قائلا "**يمكن تعريف الوحدة النصية التي أعينها بمفهوم (المقطع) بنية**"[2] فيكون كلّ نص بنية، ويمكن أن يكون المقطع منسجما (Homogène) إذا كان "**النص لا يشمل إلا مقطعا واحدا**"[3]، وأما إذا تعددت المقاطع،

(1) ينظر: مبادىء في اللسانيات، ص 168.

(2) J.M. Adam, Op. Cit, p 28.

(3) Ibid, p 30.

فالنص/ الخطاب يأتي غير متجانس (Hétérogène) بفعل تعدد أجزائه كشيء واحد مستقل؛ فتتكوّن فيه "الشبكة المتعالقة المتدرجة:من الكبر القابل للتفكيك إلى أجزاء مترابطة فيما بينها، وترتبط بالكل الذي تكونه: فهي وحدات مستقلة أيضا، مرفوقة بتنظيم داخلي خاص، وهي في علاقة تبعية/ استقلال ل/ عن المجموع الواسع التي هي جزء منه"[1]. إن التفكك الذي يعنيه الباحث هو ما يسهل عملية البحث في النصية؛ لأنّ العمل يتوجه مباشرة إلى النص/ الملفوظ بعد الإنجاز، ويتخلص الشكل[2] من جزئه الأول فيبدو كما يلي:



يتكوّن النص حسب هذا الشكل من المظهر التداولي (Configuration Pragmatique) ومتوالية من المقترحات [جمل/ مقاطع] (Suite de Propositions) ، ولكلّ منهما عناصر تشكّله:

---

(1) Ibid, p 28.

(2) Ibid, p 21.

- (**A1**): الترابط الفكري (Cohérence):

"ليس الترابط الفكري خاصية لسانية للملفوظات ولكن هي نتاج نشاط تأويلي؛ حيث يعطي المؤول بالدرجة الأولى للملفوظات المعنى والدلالات، ولا يكوّن عادة حكما بعدم الانسجام إلا في نهاية عمله/ اللحظة الأخيرة"[(1)]. ولا يحصل خارج الهدف الخطابي (Viseé illocutoire) الذي يسمح "بربط العلاقات بين الملفوظات ناقصة الربط (connexité) فيما بينها و/ أو الانسجام (cohesion) و/ أو التطور (progréssion)"[(2)]، و"تكون هذه الحركة التأويلية قادرة على الحكم بالترابط على نص مقروء"[(3)]، على أنّ تحقّق هذا الهدف يعيّنه:

- (**A2**): التعليم التلفظي (Repérage énonciatif): تعيّن بالوحدات اللسانية التي تحدّد المتخاطبين والظروف الزمكانية والشروط العامة لإنتاج واستقبال الرسالة، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك مع الإطار التلفظي[(4)].

- (**A3**): الانسجام الدلالي المرجعي (Cohésion sémantique-référentielle):

يرى الباحث أن "البعد الدلالي المرجعي قابل للتحليل بتباين وانسجام العالم المقدّم"[(5)]، فالمتخاطبان يمتلكان قاعدة للتفاهم في وضعية التواصل التي أحدثاها، فيكون الملفوظ عاكسا للعالم الذي ينتميان إليه في انسجامه الظاهر ومرجعياته، وتصنع فيه المعاني والدلالات بما تقتضيه قواعده الداخلية. وليس المقصود بالعالم

(1) J.M. Adam, Op. Cit, p 22.
(2) Ibidem.
(3) Ibidem.
(4) تنظر الصفحات من 43 إلى 45 من هذا البحث.
(5) J.M. Adam, Op. Cit, p 25.

الخاص حديثا عن مجهول، ولكن عن إطار مشترك، يجعلنا عندما نقرأ ونفهم ملفوظا نشعر بالوحدة وعدم التشتت، لأنّه منظّم دلاليا ومرجعيا[1] وهو هدف مفهوم الانسجام. وبهذا الشكل "**يمكن اعتبار النص مظهرا تحكمه مقاييس وأنظمة تحتية في تفاعل ثابت**"[2]، يكفله الشق التداولي. غير أنّ هذا الانسجام لا ينفي على الملفوظ صفة المتوالية غير متجانسة من الجمل، وهو ما يحمله عناصر المكوّن(B).

- **(B1): الارتباط**(connexité textuelle)/ **تطور**(Progréssion)

connexité textuelle=organisation générale

يسعى الباحث من خلال هذا العنصر إلى تعيين ما يربط الجمل والمقاطع حتى تبدو في صورة متجانسة، تسمح برؤية الملفوظ منظما تتطور فيه الأحداث، ويقدّم الروابط (connecteurs) : [si. alors. mais. Donc]، كما يقدّم ما يراه منظما للنصية (organisateurs-textuels) في الفرنسية [dabord.puis.ensuite.enfin][3]. ويجمعها بوصفها "**المنظمات** الزمنية **الأربعة**: ثمPuis، إذن Alors، وet، بعدApres **التي تعيّن التطور**"[4] وتسمح به.

- **(B2) التنظيم المقطعي[البنية المقطعية]للنصية** (Structure-)

يحدّد في هذا الموضع مستويات المقاطع من حيث النوع، وكيفيات ورودها والتأليف بينها[5]. ومن ثمّ يحدّد عناصر اللسانيات النصية.

---

(1) Ibidem.

(2) Ibid, p 21.

(3) J.M. Adam, Op. Cit, p 26.

(4) Ibid, p 29.

(5) Ibid, p 44.

- عناصر اللسانيات النصية[1]:

Proposition → -Reference=construction d'une representation discursive. → Validité.
Enoncée
ملفوظ مقترح → مرجعية = بناء مظهر (شكل) خطابي → صلاحية
-Enonciation=prise en charge par locuteur
تلفظ = يتكفل به مخاطب
→ -Liage=connexité et séquentialité → Textualité
تعالق = ارتباط ومقطعية
→ Visseé illocutoire هدف خطابي

- الجانب المرجعي[2] (Aspect référentiel): ينبني فيه المظهر الخطابي، ذو الرسالة اللغوية في مقام (Situation) معيّن وبوضع (Code) محدّد، وتنشأ في وضعية تواصلية وظروف وشروط عامة تجعل الفهم بين المخاطب والمخاطَب ممكنا بفعل التأويل. وهو ما يبعث:
- الجانب التلفظي(Aspect énonciatif): لا ملفوظ بدون متلفظ، ووجوده يؤكد صلاحية (Validité) التخاطب وسلامته. ولا يبقى بعدئذ إلاّ النظر في بناء الملفوظ من حيث الترابط الفكري والارتباط النصي.
- الجانب النصي (البنائي/ Aspect Constutitif): ويهتم بتعالق و ترابط القضايا. ومنه تتحدّد النصية (Textualité) كما يلي:

النصية ← الوحدة ← الترابط داخل الأجزاء.
النصية ← المقطعية ← الارتباط فيما بين الأجزاء.

(1) Ibid, p 40.
(2) Ibidem.

فإذا تحقّقت الصحة للوضعية التواصلية والنصية للملفوظ؛ تحقّق الهدف التخاطبي (Viseé illocutoire) الذي يجبر النقصان ويحقق الترابط، ويتحقق معه الانسجام والتطور.

وإذا كان الانسجام عنده انسجاما عند غيره، والترابط الفكري عنده كما عند غيره، والتطور والتواصل كذلك؛ فسيندرج كلّ عنصر تحت ما يماثله عند غيره، ويضاف التنظيم المقطعي إلى العناصر الخمسة الأخرى، ليكون مدار البحث في النصية قائما على:

1- **الانسجام.**
2- **اللعب اللغوي.**
3- **التطوّر.**
4- **البنية المقطعية.**
5- **الترابط الفكري.**
6- **عدم التعارض.**

وقد بدا لي أنّ النصيّة تسبح في ثلاثة مستويات؛ الأول، يهتمُّ بالجانب النحوي الدّلالي، ويشمل عنصري الانسجام واللعب اللغوي. والثاني، يهتمُّ ببنينة النص وتأليفه، ويشمل عنصري التطور والبنية المقطعية. والثالث، يأتي على الجانب الفكري، ويشمل عنصري الترابط وعدم التعارض. ولذلك وقع الترتيب بناءً على هذا الاختيار.

وبالرغم من أنّ الباحث ج.م.آدام يقرّ بأنّ التعامل مع النص/ الخطاب الشعري يعني القيام بعمل مضاعف، بفعل المقطعية الأصيلة والتركيب من خلال الوضع الشعري؛ فأنني أبغي الوصول إلى بلورة النصية في الخطابين معا، ليكون التفاعل معهما تفاعلا متكاملا قدر الطاقة والإمكانيات المتاحة، فيحقّقَ قصدية التواصل مع شبكة المعينات وهي ركن أساس في عملية التواصل التي يقوم عليها تحليل الخطاب، كما يحقّق العلاقة القائمة

بين الشعر والسرد والإيقاع بما يجمع بينها في فعل كتابي واحد، وتتحقّق خواص **التشاكل والتباين والتناص** والنصية.

بهذا المنهج وبهذا التصور يعتمد التحليل اللغوي وما تعلّق به ممّا يوصف بخصائص الخطاب الشعري ومميزاته، بما يحقّق المعنى الذي هو ليس غاية في ذاته -ولذلك يؤجل- بحثا عن المعنى الجديد الذي يصنعه التوافق الحاصل بين عناصر الخطاب نفسه، من خلال البحث في تحليل الفعل التواصلي في الخطابين وتحقيقهما النصية.

وأوّل محطات هذه القراءة تناول العنوانين، في قراءة تتفتّح معها التوقعات والمعالم لدخول عوالم الخطابين وفضاءاتهما بمعرفة مسبقة، تحددها طبيعتهما التركيبية: "المساء" و"قارئة الفنجان"، في رحلة من التّأملات النقدية وجملة من الوقفات اللسانية.

الفصل الثاني

تحليل الفعل التواصلي

الخطابان:

- المساء
- قارئة الفنجان

العنوان: معالم وفضاءات

1- شبكة المعينات: مرجعيات الخطابين

2- الرسالة وبنية الإخبار:

- البنيات الدلالية.
- الموجهات
- الثنائيات

3- الوضع

1.3- البنية الصوتية

2.3- البنية المعجمية

3.3- البنية التركيبية

4- المقام: التحول الدلالي .. من النص الحاضر إلى النص الغائب

5- القناة وإقامة الاتصال:

1.5- إقامة الاتصال

2.5- الفهم والقبول: النوايا والاحتواء

خلاصة الفصل

الخطابان: المساء[1]:

السّحب تركض في الفضاء الرّحب ركض الخائفين
والشّمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساح صامت فيه خشوع الزاّهدين
لكنّما عيناك باهتتان في الأفق البعيد
سلمى...بماذا تفكّرين؟
سلمى...بماذا تحلمين؟
2-أرأيت أحلام الطّفولة تختفي خلف التّخوم؟
أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟
أم خفت أن يأتي الدّجى الجاني ولا تأتي النّجوم؟
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنّما
أظلالها في ناظريك
تنمّ يا سلمى عليك
3-إني أراك كسائح في القفر ضلّ عن الطّريق
يرجو صديقا وأين في القفر الصّديق؟
يهوى البروق وضوءها ويخاف تخدعه البروق
بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام
لا يستطيع الانتصار
ولا يطيق الانكسار
4-هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك
فلقد رأيتك في الضّحى ورأيته في وجنتيك
لكن وجدتك في المساء وضعت رأسك في يديك

5-بالأرض كيف هوت عروش النّور عن هضباتها؟
أم بالمروج الخضر ساد الصّمت في جنباتها؟
أم بالعصافير التي تغدو إلى وكناتها؟
أم بالمسا؟ إنّ المسا يخفي المدائن كالقرى
والكوخ كالقصر المكين
والشوك مثل الياسمين
6-لا فرق عند الليل بين النّهر والمستنقع
يخفي ابتسامات الطّروب كأدمع المتوجّع
إنّ الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع
لكن لماذا تجزعين على النّهار وللدّجى
أحلامه ورغائبه
وسماؤه وكواكبه
7-إن كان ستر البلاد سهولها و وعورها
لم يسلب الزّهر الأريج ولا المياه خريرها
كلاّ ولا منع النّسائم في الفضاء مسيرها
مازال في الورق الحفيف وفي الصّبا أنفاسها
والعندليب صداحه
لا ظفره وجناحه
8-فأصغي إلى صوت الجداول جاريات في السّفوح
واستنشقي الأزهار في الجنات مادامت تفوح
وتمتّعي بالشّهب في الأفلاك ما دامت تلوح

[1] إيليا أبو ماضي: الديوان، تق: جبران خليل جبران، تص: د/ سامي الدهان، الدراسة: الشاعر زهير ميرزا، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ت.ط، ص 764-768.

وجلست في عينيك ألغاز وفي النّفس اكتئاب
مثل اكتئاب العاشقين
سلمى...بماذا تفكّرين؟

من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان
2 لا تبصر ين به الغدير
3 ولا يلذّ لك الحرير

9-لتكن حياتك كلّها أملا جميلا طيّبا
ولتملأ الأحلام نفسك في الكهولة والصبّا
مثل الكواكب في السّماء وكالأزاهر في الرّبى
ليكن بأمر الحبّ قلبك عالما في ذاته
أزهاره لا تذبل
ونجومه لا تأفل

10-مات النّهار ابن الصبّاح فلا تقولي كيف مات
إن التّأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة
قد كان وجهك في الضّحى مثل الضّحى متهلّلا
فيه البشاشة والبهاء
ليكن كذلك في المساء

قارئة الفنجان[1]:

م1

جَلَسَت والخوفُ بعينيها

تتأمّلُ فنجاني المقلوب

قالت:

يا ولدي.. لا تحزَن

فالحُبُّ عَليكَ هوَ المكتوب

يا ولدي،

قد ماتَ شهيداً

من ماتَ على دينِ المحبوب

فنجانك دنيا مرعبةٌ

وحياتُكَ أسفارٌ وحروب..

ستُحِبُّ كثيراً يا ولدي..

وتموتُ كثيراً يا ولدي

وستعشقُ كُلَّ نساءِ الأرض..

وتَرجعُ كالملكِ المغلوب

***

والقصرُ كبيرٌ يا ولدي

وكلابٌ تحرسُهُ.. وجنود

وأميرةُ قلبكَ نائمةٌ..

من يدخُلُ حُجرتها مفقود..

من يطلبُ يَدَها..

من يَدنو من سورِ حديقتها.. مفقود

من حاولَ فكَّ ضفائرها..

يا ولدي..

مفقودٌ.. مفقود

***

م3

بصَّرتُ.. ونجَّمت كثيراً

لكنّي.. لم أقرأ أبداً

فنجاناً يشبهُ فنجانك

لم أعرف أبداً يا ولدي..

أحزاناً تشبهُ أحزانك

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج1، ط15، 2000، ص 648.

م2

بحياتك يا ولدي امرأةٌ

عيناها، سبحانَ المعبود

فمُها مرسومٌ كالعنقود

ضحكتُها موسيقى و ورود

لكنَّ سماءكَ ممطرةٌ..

وطريقكَ مسدودٌ.. مسدود

فحبيبةُ قلبكَ.. يا ولدي

نائمةٌ في قصرٍ مرصود

مقدُورُكَ.. أن تمشي أبداً

في الحُبِّ .. على حدِّ الخنجر

وتَظلُّ وحيداً كالأصداف

وتظلُّ حزيناً كالصفصاف

مقدوركَ أن تمضي أبداً..

في بحرِ الحُبِّ بغيرِ قُلوع

وتُحبُّ ملايينَ المرّاتِ...

وترجعُ كالملكِ المخلوع..

- مقدمة:

يقتضي تحليل الفعل التواصلي البحث في دائرتين بينهما علاقة ارتباط وثيقة؛ إذ يجري التواصل بين القارئ والنص/ الخطاب في بداية الأمر انطلاقا من العنوان، وهي دائرة أولى، لا تفي بكلّ مضمون الرّسالة المرتبط بالدائرة الثانية للتواصل، والحاصلة بين المخاطب والمخاطَب داخل بنية النص/ الخطاب. تكمّل الدائرةُ الثانيةُ الدائرةَ الأولىَ؛ ليكون بين النص/ الخطاب والقارئ وساطة المخاطب والمخاطَب، وتكون دراسة العنوان مرحلةً تنحو إلى العموم واتساع أفق التوقعات، بينما تميل عملية التواصل داخل النّص إلى الخصوص.

لقد مرّت في الفصل الأول كيفية التعامل مع العنوان، على اعتبار صورته التركيبية وما تبعث في القارئ من إيحاءات وتوقعات، من خلال البنيتين السطحية والعميقة، وللربط بين جزأي النص (العنوان وباقي النسيج) يتمّ البحث في مصدر الاستقاء، من حيث كون العنوان من معجم الخطاب أم هو بعيد عنه؟ وهل العنوان في صيغته من صميم التجربة الأولى؟ أم هو نتاج تجربة أخرى بينها وبين الأولى علاقات تواشج وتداخل؟ وما يثيره ذلك من البحث في مَنطَقَة العنوان وشعريّة النص/ الخطاب.

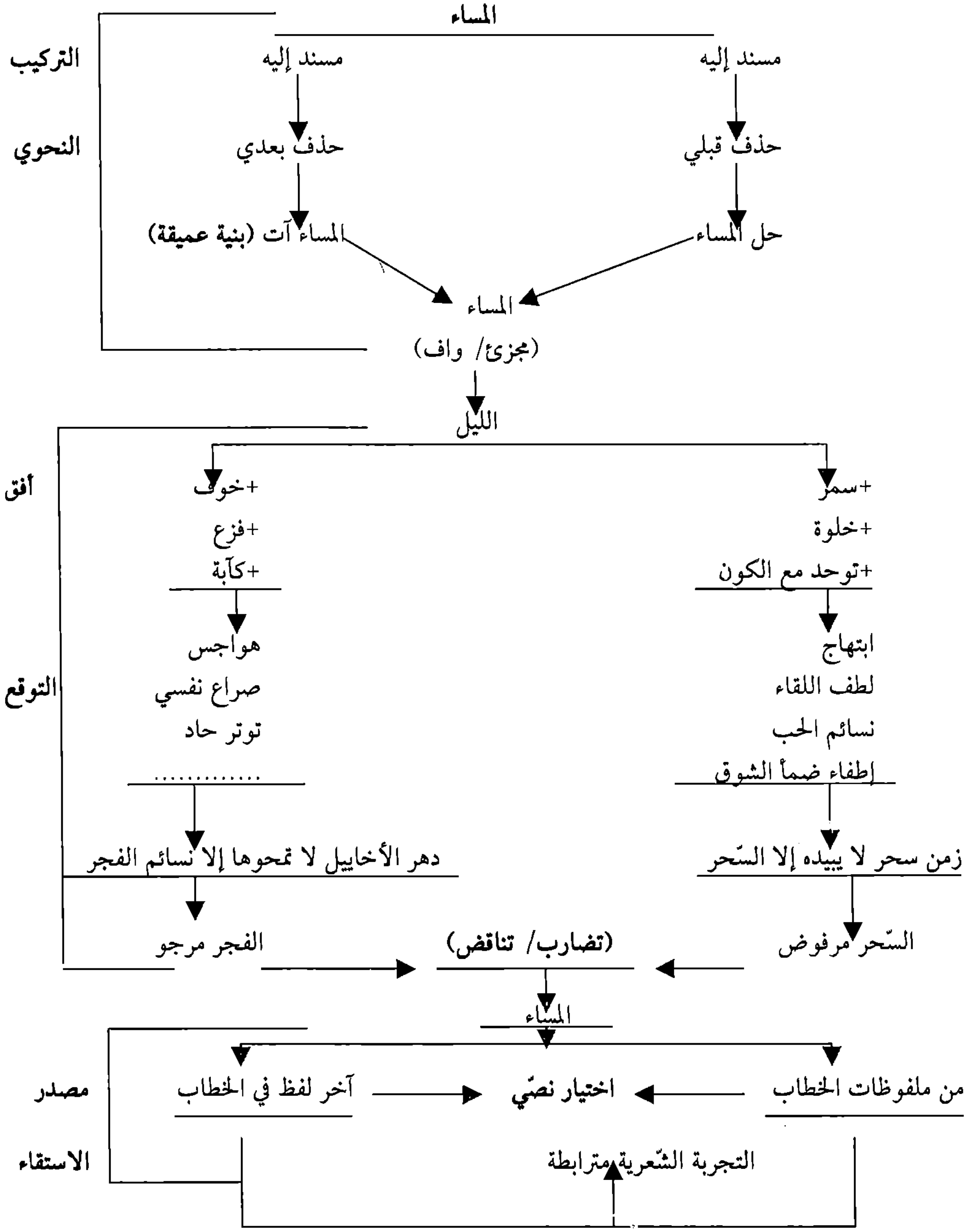
يبدو النصان في شكل مقطعين؛ عنوان وخطاب، والعلاقة بينهما تحتاج إلى بسط يتعيّن معه إثبات العلاقة بينهما أو نفيها، وهو ما يستدعي امتدادا على طول الفعل التحليلي. فهل يكون "المساء" مجرّد زمن؟ و"قارئة الفنجان" مجرّد ذات؟ أم هما صورتان تخفيان شيئا سيرصده المقام؟ وهل يكون بمقدورهما رسم المعالم والفضاءات كما تبيّن نظريا[1]؟ وهل يمكن أن يثيرا في القارئ احتمالات وتوقعات غير ما تبديه البنية السطحية

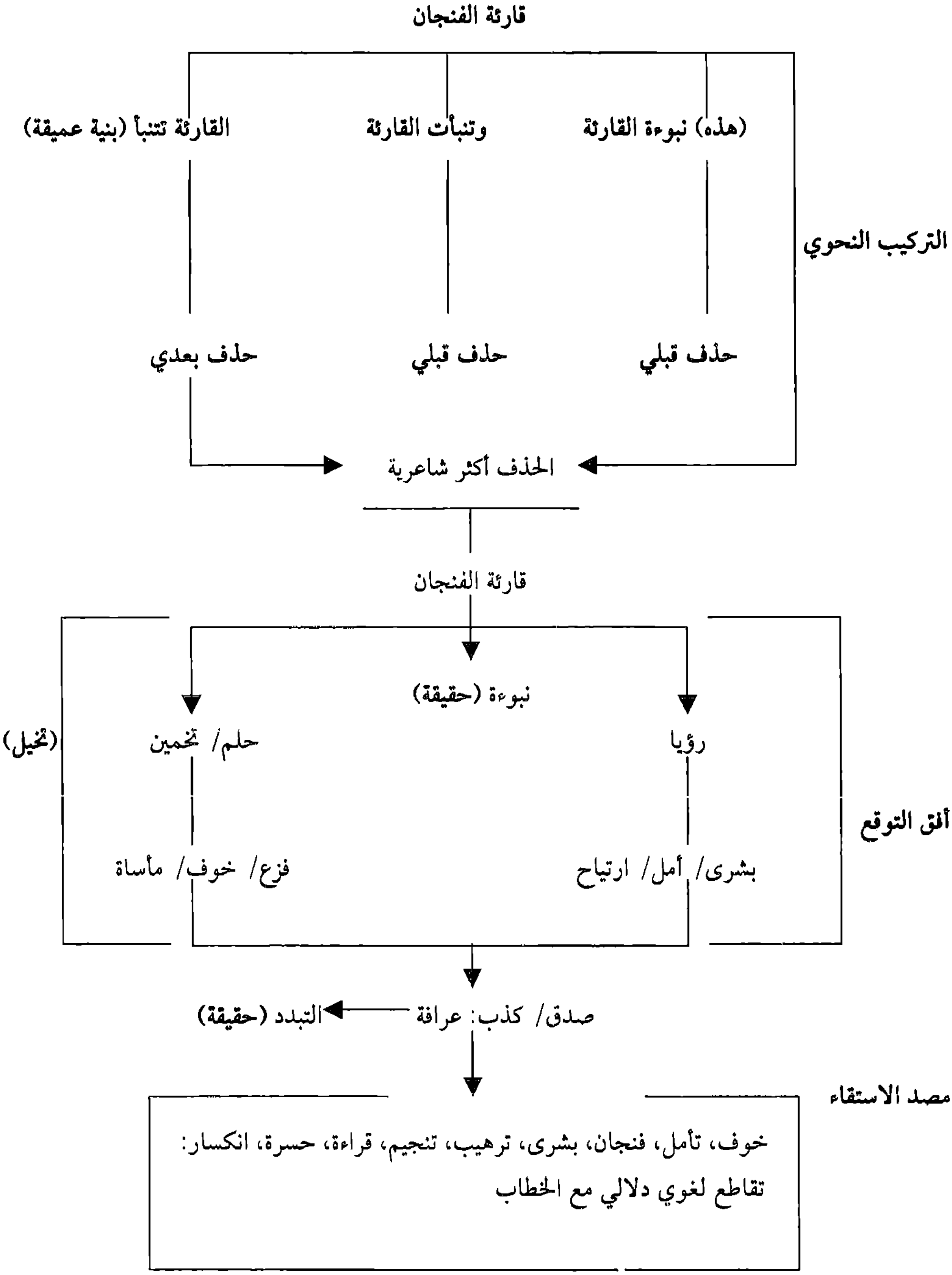
(1) تنظر الصفحة 31 وما بعدها من هذا البحث.

-على اعتبار تأخير المقام- في القراءة والتحليل النصي؟ وما مصير التّوقع الأوليُّ في فضاء العنوان كمعلم من معالم التوقّع واحتمال قائم؟ هل يستقرّ أم ينتفي؟

إنّ الحكم النهائي لا يتميّز إلاّ في خاتمة العمل بعد البحث في البعدين التواصلي والنصي للخطابين، وبخاصة وعنصر الرمز أو القناع في الشّعر لا يردُّ بحال. وتناول العنوان بالدّراسة ليس إلاّ مفتاحا من مفاتيح النصين/ الخطابين، ينير البدايات ويترك الباقي لغيره من عناصر التحليل كما سيأتي.

-العنوان: معالم وفضاءات




قارئة الفنجان
(هذه) نبوءة القارئة
وتنبأت القارئة
القارئة تتنبأ (بنية عميقة)
التركيب النحوي
حذف قبلي
حذف قبلي
حذف بعدي
الحذف أكثر شاعرية
قارئة الفنجان
نبوءة (حقيقة)
رؤيا
حلم/ تخمين
(تخيل)
أفق التوقع
بشرى/ أمل/ ارتياح
فزع/ خوف/ مأساة
صدق/ كذب: عرافة
التبدد (حقيقة)
مصد الاستقاء
خوف، تأمل، فنجان، بشرى، ترهيب، تنجيم، قراءة، حسرة، انكسار:
تقاطع لغوي دلالي مع الخطاب

عند قراءة العنوانين تتبادر إلى الذّهن من الأفكار ما يرسم أفقا يتوقع القارئ من خلاله إيحاءات ودلالات تصنع فضاء معرفيا وذاكرة جديدة، ينزل بهما إلى أغوار النّص.من هذا المنطلق، جاء التّركيب النّحوي في بنيتيه محقّقا لهذا الأفق، بجملة خصائصه ومميزاته، ومحدّدا لعلاقة العنوان بالخطاب.

يقع لفظ "المساء" مسندا إليه في تقدير حذفين: أوّلهما قبلي، والثاني بعدي. فأمّا الأولّ، فهو كقول القائل: "**حلّ المساء**"، فيكون بذلك فاعلا للفعل حلّ، ويعطي التّركيب جملة فعليّة لها دلالة التّغير والتّحول. وهي حال تصوّر مجيء الغروب وحلول المساء شيئا فشيئا في حركيّة نازلة، يرتفع معها الضّياء ويسقط الظّلام. وأمّا الحذف الآخر (البعدي)؛ فيقع كقول القائل: "**المساء آت**"، فيكون لفظ المساء حينئذ مبتدأ وما بعده خبر، في صورة جملة اسميّة بدلالة الثّبات والاستقرار. والحال هنا غير الحال هناك؛ لأنّ الجملة الفعليّة تصوّر الحال الماثلة. بينما تصوّر الجملة الاسميّة الحال الدائمة، بما يستلزم وقوع نفس الانفعال في نفس الزمن من كلّ يوم. وكون الشّاعر توقّف عند الحذف دون التّعيين، أعطى بذلك الصّورة الشاملة للنّفس البشريّة في الزمنين الطبيعي والنّفسي. ولحو هذه الوضعيّة يؤول العنوان الثّاني؛ فـ"**قارئة الفنجان**" وقع فيه الحذف قبليا على صورتين: الأولى، جملة اسميّة نحو: "**هذه نبوءة قارئة الفنجان**" فيكون التّركيب بالإضافة والتّعلّق بالمحذوف. والثّانيّة، جملة فعليّة حاليّة نحو: "**وتنبّأت قارئة الفنجان**" فيأتي العنوان فاعلا معرّفا بالإضافة. وأمّا الحذف البعدي فيقع على نحو: "**قارئة الفنجان تتنبّأ**"، فإذا اعتبرنا الجملة اسمية خبرها جملة فعليّة، يكون لفظ العنوان مبتدأ، وإذا اعتبرنا الجملة فعليّة، فيقدّر تقديّم فاعلها. وفي جميع الحالات يقتضي البناءُ التركيبَ الفعليَ والاسميَ، وكلاهما مرهون بدلالتي الثبات والتغير. وتقوم العدّة على تقدير لفظ النبوءة في البنية العميقة. وهو التّركيب الأكثر جاذبيّة وشاعريّة؛ إذ الحذف جاء مجزئا وافيا. وهي صورة نحويّة تحمل

دلالة مزدوجة: واحدة للتّرقب والخوف، وأخرى للفرح والابتهاج، وهذا من وجوه الاتّفاق بين الخطابين.

يحيل المساء على اللّيل فهو أوّله. واللّيل عند النّاس ضربان: الأوّل، مدعاة للسّمر والخلوة مع النّفس والتّوحد مع الكون؛ فيسري في النّفس ابتهاج وسرور، وتنعم بلطافة اللّقاء ونسائم الحب، وتطفئ ضمأ الشوق، ويكون اللّيل بذلك زمنا سحريا لا يبيده إلا السّحر، المرفوض لخروج النّفس من بهارج رؤياها، وسبب نعمائها، و اتّساع إحساسها بالسعادة والهناء. وأمّا الثّاني، فليل خوف وفزع وكآبة، تحلّ بحلوله الهواجس المفجعات، والصراع النّفسي، و التّوتّر الحاد، فيستحيل –على قصره- دهرا من الأخاييل، لا تمحوها إلا نسائم الفجر. وإذا تأمّلنا النبوءة؛ فإنّها تحيل إلى الرّؤيا بما تحمله من بشرى وأمل وارتياح، أو إلى الحلم والتّخمين بما يوافقهما من فزع وخوف ومآس، على وجه التّخيل. وهنا يقع المخاطَب بين صدمتي التّصديق والتّكذيب؛ لأنّ الأمر يتعلّق أولا وأخيرا بالعرافة التي تؤول حتما إلى التبدّد، على وجه الحقيقة. وبين الأفقين في العنوانين معا تناقض وتضاد يحملهما اللّفظ في سياق واحد. والأمر يقتضي صواب أحدهما أو وقوعهما معا على نحو التّرتيب صعودا إلى الاتّساع السّحري، أو نزولا إلى الانحسار المأساوي. والمحكّ في ذلك الإثبات بتحليل الخطابين، لإدراك علاقة هذا بذاك.

لقد ورد لفظ المساء أربع مرّات في الخطاب[1]، أخراها آخر ألفاظ القصيدة. وما كان آخر الملفوظات، جاء أوّلها ولكن عنوانا، كما جاء بما يوازيه معنى كالدّجى[2]، وعلى هذا فانتشاره في الخطاب يمتّن علاقة أحدهما بالآخر. وعبارة "قارئة الفنجان" هي الأخرى حملها خطاب نزار في مواضع عدّة: **تتأمّل فنجاني**[3]، **بصّرت ونجّمت**[4]، **اقرأ أبدا**

(1) تنظر: المقاطع 4و5و10.
(2) ينظر: المقطعان 2و6.
(3) ينظر: المقطع 1.
(4) ينظر: المقطع 3.

فنحانا[1]، وكلّها على امتداد مقاطع القصيدة. وهنا جاز اعتبار الاستقلال لاختلاف التّجربة الشّعريّة. كما جاز التّوحّد لاشتراكهما في الموضوع الواحد، على اعتبار زمن الفصل بين وضعهما لا يعدّ زمنا شعريّا. واعتماد الوضعيتين سببه عدم توفّر المعرفة الكافيّة للجزم. وإذا صار الأمر إلى التّرجيح؛ فالمنطق يفترض فيه أن يكون حديث الشّعور والإحساس الشّعريين بعيدا عن المنطق العادي، ويكون بذلك الاعتبار الثّاني أرجح والأوّل مرجوح[2]، واشتراك الخطاب مع العنوان في جملة الألفاظ دليل على هذا المذهب.

لقد رسم العنوان في الخطابين أفقا للتّوقع قام على التّناقض والتّضاد، ودلّت عليه البنية العميقة للتّركيب، وثباته مرهون بالتّحليل الذي أوّل عتباته شبكة المعيّنات داخل الفعل التواصلي.

- تحليل الفعل التواصلي: (عملية التواصل)

يبحث التواصل في داخل بنية الخطاب عن العناصر والوظائف اللغوية المتعلقّة بها، بدءً من مرجعيات شبكة المعينات، إلى تحديد بناء الرّسالة ومميزاتها، ووضعها اللغوي من الصوت إلى المعجم فالتركيب، ثمَّ إلى المقام الذي يصنعه النص نفسه، وأخيرا كيفية إقامة الاتصال بين المتخاطبين من خلال عنصر القناة.

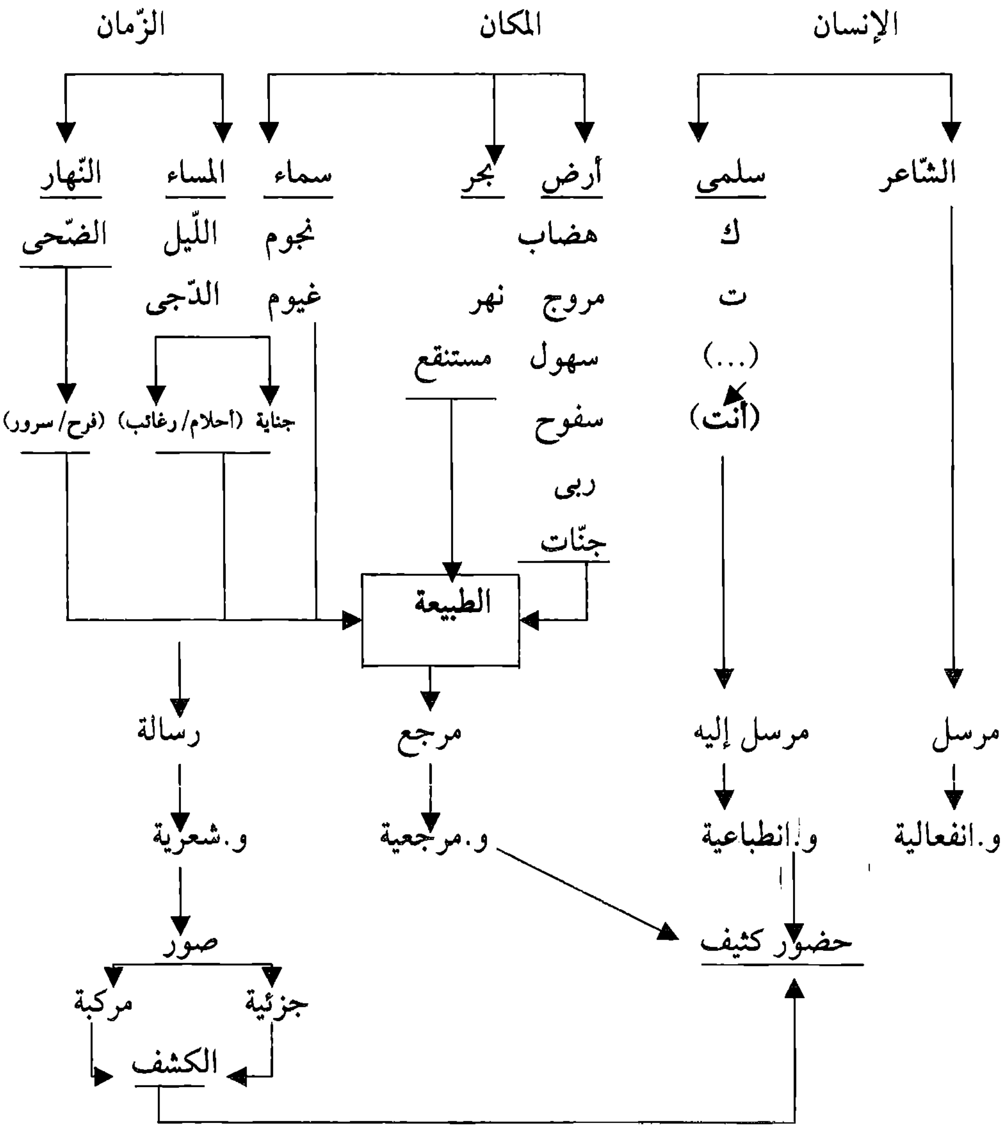
1- **شبكة المعينات[3]** Dixies: **مرجعيات الخطابين** يبدي المسح اللّساني للخطاب "المساء" التّشكيل الموالي:

---

(1) ينظر: المقطع نفسه.

(2) الراجح هو الظاهر البين، والمرجوح هو الرأي المتروك لوجود ما هو أرجح منه. ويبنى الترجيح على المعرفة الخلفية والأدلة والقرائن اللغوية.

(3) تنظر الصفحة 43 من هذا البحث.



الإنسان
المكان
الزّمان
الشّاعر
سلمى
أرض
بحر
سماء
المساء
النّهار
ك
هضاب
نجوم
اللّيل
الضّحى
ت
مروج
نهر
غيوم
الدّجى
(...)
سهول
مستنقع
(أنت)
سفوح
جناية
(أحلام/ رغائب)
(فرح/ سرور)
ربى
جنّات
الطبيعة
مرسل
مرسل إليه
مرجع
رسالة
و.انفعالية
و.انطباعية
و.مرجعية
و.شعرية
حضور كثيف
صور
جزئية
مركبة
الكشف

2- الرسالة وبنية الإخبار:

يحيل مخطّط شبكة المعيّنات بوضوح إلى أنّ الرّسالة التي يحملها الخطاب محصورة في عنصر الزّمن المرتبط أساسا بالطّبيعة كمرجع له حضور قوي، وهو ما يجعل من الوظيفتين الشّعريّة والمرجعيّة الأكثر شيوعا. فإذا كانت الطّبيعة بما حوته لم تحلُ في عين سلمى؛ فإنّ علّة ذلك كامنة في قدوم المساء المخيف بهواجسه وأخاييله. وهو البعد الذي راح أبو ماضي يستقصيه مقارنا بين الطّبيعة وذات سلمى الهادئة الهائجة، كاشفا دخيلة نفسها ومستبطنا قرار كنهها، ليركّب من صوره الجزئيّة صورا مركّبة تتكامل في صورة كليّة أبدع في تشكيلها. كما أن غياب سلمى المعبّرة عن ذاتها جعل من الأمر مصروفا إلى الانطباع؛ لأنّ المنفعل هنا- وهو الشّاعر- لا يدرك الحقيقة على وجه اليقين، وما يقدّمه لا يعدو أن يكون مجرّد تخمين. ولذلك يريد أن يصرفها من حزن تمكّن منها إلى أمل تتفاءل معه. وعلى هذا الأساس جاء بناء الرسالة كما يلي:

- بنية التّأمل والتّساؤل:

1- لحظات السّكون والتّرقّب ←—— المقطع 1:

م1-السّحب تركض في الفضاء الرّحب ركض الخائفين
والشّمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزّاهدين
لكنّما عيناك باهتتان في الأفق البعيد
سلمى...بماذا تفكّرين؟
سلمى...بماذا تحلمين؟

2- زمن الخوف والاكتئاب ←———— المقطعان2 و3:

م2-أرأيت أحلام الطّفولة تختفي خلف التّخوم؟
أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟
أم خفت أن يأتي الدّجى الجاني ولا تأتي النّجوم؟

م3-إني أراك كسائح في القفر ضلّ عن الطّريق
يرجو صديقا وأين في القفر الصّديق؟
يهوى البروق وضوءها ويخاف تخدعه البروق

أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنّما
أظلالها في ناظريك
تنمّ يا سلمى عليك

بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام
لا يستطيع الانتصار
ولا يطيق الانكسار

- بنية التّشابه:

3- زمن التّستر والتّقنع ← المقاطع 4و5و6:

م4-هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك
فلقد رأيتك في الضّحى ورأيته في وجنتيك
لكن وجدتك في المساء وضعت رأسك في يديك
وجلست في عينيك ألغاز وفي النّفس اكتئاب
مثل اكتئاب العاشقين
سلمى...بماذا تفكّرين؟

م5-بالأرض كيف هوت عروش النّور عن هضباتها؟
أم بالمروج الخضر ساد الصّمت في جنباتها؟
أم بالعصافير التي تغدو إلى وكناتها؟
أم بالمسا؟ إنّ المسا يخفي المدائن كالقرى
والكوخ كالقصر المكين
والشوك مثل الياسمين

م6-لا فرق عند الليل بين النّهر والمستنقع
يخفي ابتسامات الطّروب كأدمع المتوجّع
إنّ الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع
لكن لماذا تجزعين على النّهار وللدّجى
أحلامه ورغائبه
وسماؤه وكواكبه

4- زمن اللّذة والتّمتّع ← المقطع 7و8:

م7-إن كان ستر البلاد سهولها و وعورها
لم يسلب الزّهر الأريج ولا المياه خريرها
كلاّ ولا منع النّسائم في الفضاء مسيرها
مازال في الورق الحفيف وفي الصّبا أنفاسها
والعندليب صداحه
لا ظفره جناحه

م8-فأصغي إلى صوت الجداول جاريات في السّفوح
واستنشقي الأزهار في الجنات مادامت تفوح
وتمتّعي بالشّهب في الأفلاك ما دامت تلوح
من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان
لا تبصر ين به الغدير
ولا يلذّ لك الحرير

- بنية التّفاؤل والأمل:

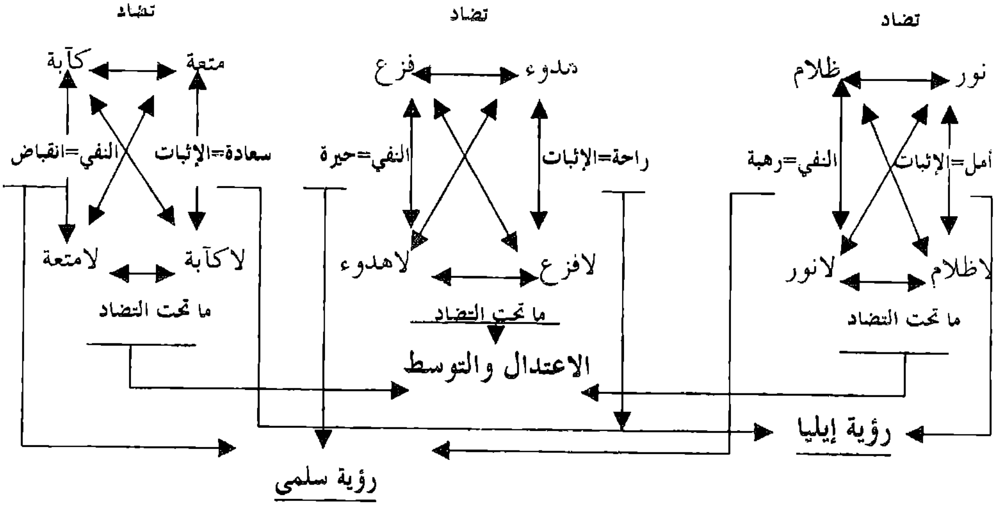
5- لحظات الأحلام والمرح ⟵ المقطعان9و10:

م9-لتكن حياتك كلّها أملا جميلا طيّبا
ولتملأ الأحلام نفسك في الكهولة والصّبا
مثل الكواكب في السّماء وكالأزاهر في الرّبى
ليكن بأمر الحبّ قلبك عالما في ذاته
أزهاره لا تذبل
ونجومه لا تأفل

م10-مات النّهار ابن الصّباح فلا تقولي كيف مات
إنّ التّأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة
قد كان وجهك في الضّحى مثل الضّحى متهلّلا
فيه البشاشة والبهاء
ليكن كذلك في المساء

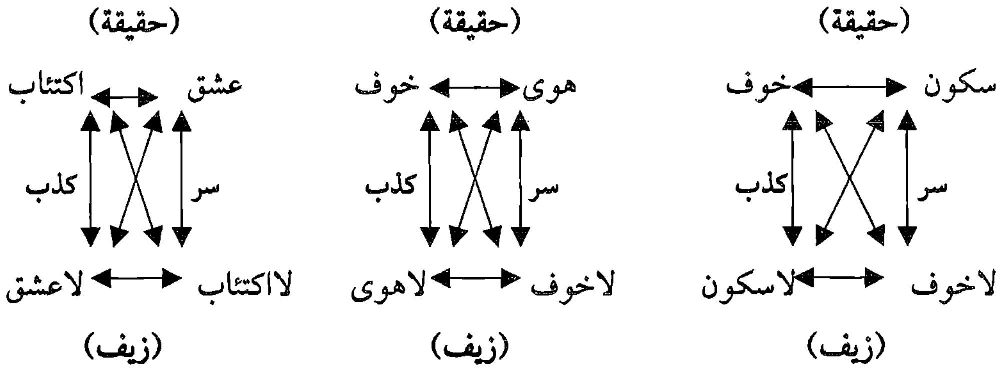
ويتضح من هذا البناء تناسب في بنياته العليا وبنياته الكبرى[1] فضلا عن بنياته الدّلالية؛ إذ لمّا كان التّرقب والسّكون والأحلام والمرح لحظات قصارًا، جاء الخوف والتّستّر واللّذة أزمنة فيها كثير من التّناسب، فهي ساكنة خائفة تقنّعت في بصيرتها الأشياء، وتشابهت دون أن تفقد لذّتها ومتعتها، ممّا يجعل منها نافذة على الأحلام وألوان المرح بنظرة تفاؤلية بيّنة، ليستقيم هذا البناء الكليّ في اتّجاهه العمودي، تماما مع جملة الثّنائيات التي يقوم عليها النّص؛ فبين سلمى والشّاعر مقابلة فيها من التّعارض ما فيها؛ فبينما تعيش في رهبة بين الظّلام واللانور، وحيرة بين الفزع واللاهدوء، وانقباضا بين الكآبة واللامتعة، يريد لها أن تعيش أملا بين النّور واللاظلام، وراحة نفسيّة بين الهدوء واللافزع، وسعادة غامرة بين المتعة و اللا كآبة. وفي هذا نقل من حال إلى حال ثانية، يتراءى فيها الجمال بين دواليب الاضطراب والفزع، وتفتكّ فيها اللّذة والمتعة من سدول الخوف والاكتئاب. إنه توالد **الثّنائيات الضديّة**: (نور/ ظلام)، (هدوء/ فزع)، (متعة/ كآبة) عند عرضها على المربع السّيميائي[2]:

[1] تنظر الصفحة42 من هذا البحث.
[2] ينظر الصفحة48 من هذا البحث.

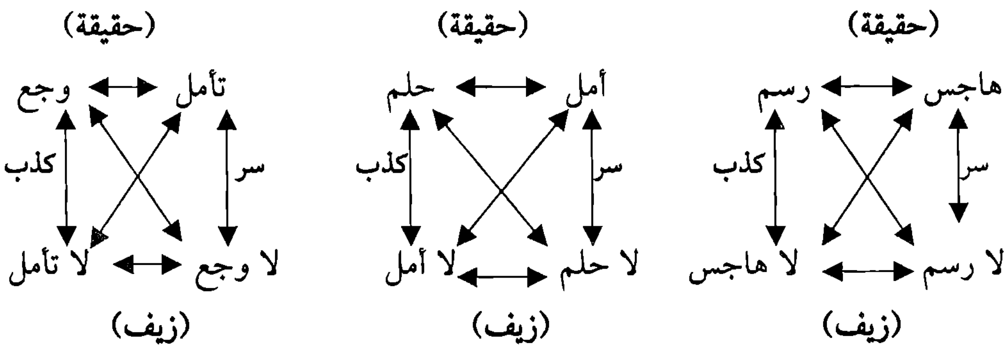


دوائرها الأربع؛ فيمكن معرفة معالم العالم الخاص للشّاعر في مؤشّرات لغويّة، وغالبا ما يكون مخالفا لعوالم غيره من حيث الضّرورة والإمكان والفعل والمعرفة، والكينونة والظّهور:

1- الكينونة والظهور[1]:



[1] ينظر الصفحة47 من هذا البحث.

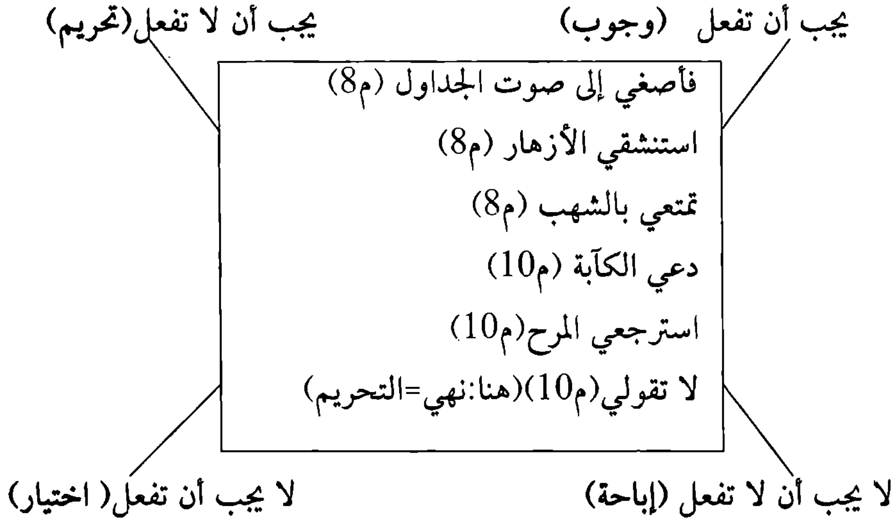


تبدي المربعات تعالقا على وجه **الحقيقة** بين السكون والخوف وبين الهوى والخوف وبين العشق والاكتئاب، وبين الهواجس والرسم وبين الأمل والحلم وبين التأمل والوجع؛ فالأول كائن دوما متمكّن من الشعور ويسري على مستوى النفس، والثاني ظاهر تراه العين ويجري على المستوى المكشوف. بينما يتعالق **زيفا** كلّ ما وقع على محور:

اللا كينونة/ اللاظهور في أسفل المربع، وتلازمهما يقع عكس الحقيقة التي يحملها أعلى المربع. وأما علاقة **الكذب** فتقوم على معاكسة محمول الرّسالة؛ فـ: (خوف/ لاسكون) و(خوف/ لاهوى) و(اكتئاب/ لاعشق) و(رسم/ لاهاجس) و(حلم/ لاأمل) و(وجع/ لاتأمّل) ثنائيات قد تعاكس في بعض صورها العالم الخارجي للخطاب، إنّ الخائف لا يحسن به السكون، والوقع هنا يحيل على الاعتزال. والخوف والكآبة لا ينبغي أن يكون سببهما الهوى والعشق ضرورة. كما أنّ الهواجس لا ترسم ملامحها على الذات مطلقا بل الأمر نسبي في أغلب الأحوال. والوجع لا يبعثه التأمّل منفردا. ويظهر من هذا العرض السيميائي مخالفة العالم الداخلي للعالم الخارجي في ملامح، تحصر المعلولات في علل بذاتها، هي عند الغير ليست محصورة على ذلك ولا موقوفة عليه. وإن كان يوافق

العالم الخارجي في ثنائية: (حلم/ لاأمل) تؤول إلى الكذب، إذ لا حلم من غير أمل؛ فإنّ عالم سلمى على خصوصيته لا ينبغي أنْ يخالف عوالم الآخرين في كلّ شيء. ويأتي آخر وجوه المربع السيميائي ليحمل صورة محدودة بالثنائيات التالية: (سكون/ لاخوف) و(هوى/ لاخوف) و(عشق/ لااكتئاب) و(هاجس/ لا رسم) و(أمل/ لاحلم) و(تأمل/ لاوجع). يتقابل في هذا المقام: الكينونة/ اللاظهور، مما يجعل مقابلة عالمها الخاص بعالم الآخرين متشابهين ظاهريا مختلفين باطنيا؛ لأنّ إظهار السكينة والإحساس بالهوى والعشق والنعيم بالآمال والحياة بالتأمل هي غايات ترقبها النفوس وتتطلع إليها، وسلمى كغيرها من البشر، فهي لا تخالفهم في هذا..وترجو كما يرجون أن تتمّ لهم هذه النعماء من غير خوف ولا كآبة ولا هواجس ولا أوجاع..إلاّ أنّ ثنائية (أمل/ لاحلم) تضع عالم سلمى مقابلا لعوالم غيرها، فالآمال لا وجود لها خارج الأحلام والعكس..من هنا جاء ما تبديه الأوصاف دالاّ على الصورة الخفية التي تؤرّق النفس، حيث يكمن الكائن شعورا، ويغيب الظهور لإظهاره حقيقة الاختلاف بين العوالم. فسلمى تعيش الخوف و الاكتئاب والهواجس واللاحلم مع ما يعيشه الآخرون لذة ومتعة؛ إنها تشاركهم الجميل وتتفرد بالإساءة. وعلى هذا الأساس؛ يفهم محمول الثنائيات، ويفهم مراد إيليا من طرح رؤياه في مقابل رؤيتها. ولنا أن نفهم محمول الفعل والمعرفة والضرورة والإمكان في ضوء هذه الرؤيا.

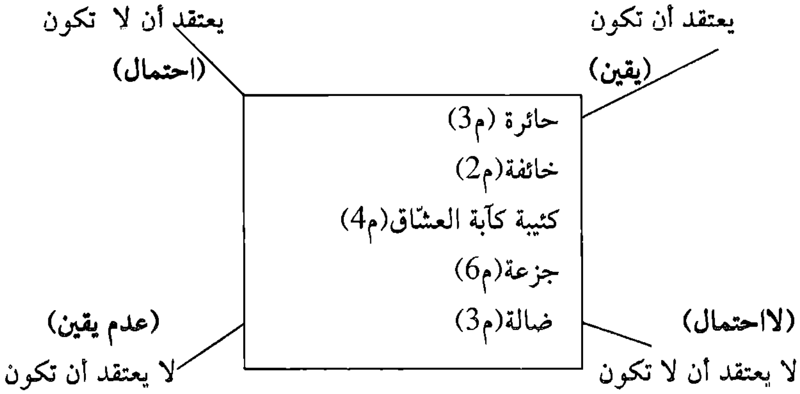
2- الفعل[1]:



إذا كان الأمر عندنا لا يتجاوز الاختيار كونه لا يخرج عن الإباحة؛ فهو عند الشّاعر محمول على الوجوب،إذ يحقّق بذلك الأمل والانفراج الذي يسعى إليه،فسلمى تعاني معاناة أدركها الشّاعر و صوّرها كما يلي:

(1) تنظر الصفحة 46- 47 من هذا البحث.

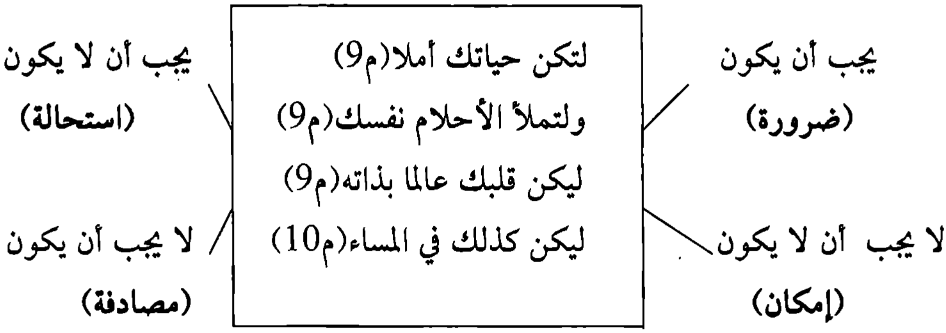
3- المعرفة[1]:



ما يقدّمه الشّاعر من معرفة، مبنيّة على اليقين؛ إذ هي أقصى ما تطاله يداه، وإن كانت عند غيره لا تتعدّى الاحتمال. وأمّا اليقين الذي تحتفظ به سلمى، فهو غير مدرك يقينا عند القارئ، وبقي سرّا عندها، يجعل يقين الشّاعر في موضع الشّك. إن هذا اليقين عنده يجرّ إلى الإمكان عند غيره، فيردفه بالضّرورة ليؤكّد على رغبته الملحّة في خروج سلمى من دائرة الحزن والأسى. ولذلك يبدو المربع السّيميائي وقد حصرت محمولاته بين الضّرورة والإمكان:

(1) ينظر:هذا البحث، ص 46.

4- الضّرورة والإمكان[1]:

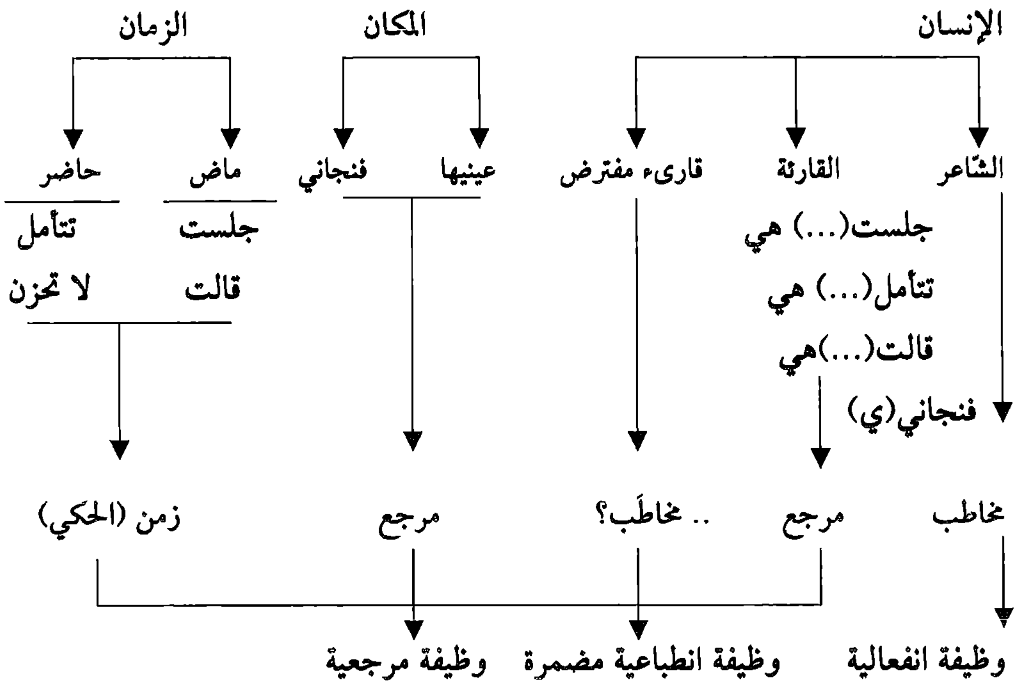


وإذا كان مجمل المحمول الدّلالي فيه قصد من الشّاعر لحمل إخباره ومعرفته على اليقين والضّرورة، وحمل الأفعال على الوجوب على نيّة أن تجد سلمى في ذلك ذاتها؛ فإنّه بالمقابل يرسم لنا حدود عالم سلمى المغلق الذي لا تريد أن تكشف عن هويّته، ولا عن هويّتها فيه، فهو عالم ممكن، تصدق قضاياه ضرورة. لذلك عمد إلى الطّبيعة يقارنها بها ويستبطن جوهرها كاشفا دخيلة نفسها. ولمّا أعياه التّوقع لوّح لها بوشاح أبيض آملا متفائلا، إلاّ أنّها أجابت من حيث لم تجب. ويبقى لنا أن نتوقّع، فيشركنا فيما خاض فيه...فإمّا أن ننال من ذلك يقينا يشفي الغليل، وإمّا أن نحصد بعضا ممّا حصد.

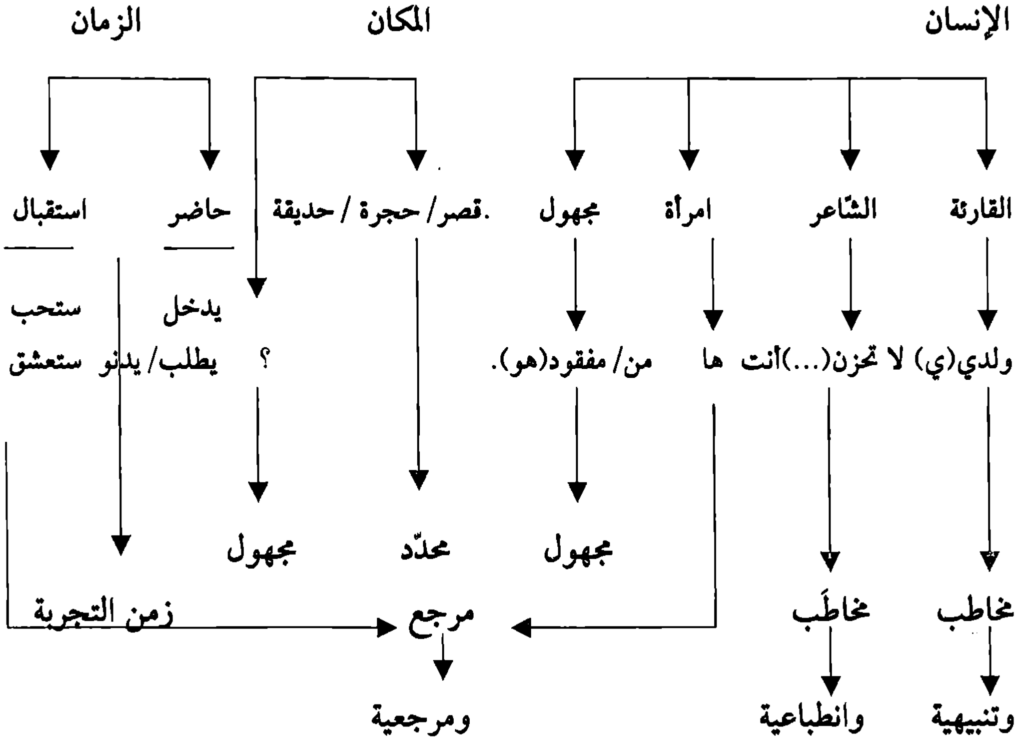
وإذا كان الخطاب هنا أحادي الطّرف؛ فإنّه عند نزار متعدّد الأطراف على مرحلتين، الأولى، بينه وبين القارئين. والثّانيّة، بينه وبين القارئة، وهو ما يوضّحه الشّكل:

---

[1] ينظر: هذا البحث، نفس الصفحة.



يحكي الشّاعر وقوفه أمام قارئة الفنجان متأمّلة فنجانه المقلوب، وقد بدا عليها الخوف وتملّكتها السّكينة، ليكون القارئ متهيّئا لسماع خبر النّبوءة. هذه هي الرّسالة في اقتضاب، يوجّهها إلى جموع القرّاء، حتى تتحوّل أنظارهم إلى رسالتها كما يبيّنها الشّكل:



وتكون الرّسالة منها إليه قائمة على لحظات وأزمنة وجملة انفعالات؛ حيث تلقي في نفسه أملا، ثم لا تلبث أن تحوّله إلى سراب، ينتهي به إلى الشّجن والانكسار. وهو ما يبديه التّشكيل الموالي:

الزمن ← الانفعال ← البنية

1_لحظة ← الكشف والتجلي ← التنبؤ(م1)

جَلَسَت والخوفُ بعينيـها تتأمَّلُ فنجاني المقلــوب
قالت: يا ولدي.. لا تَحزَن فالحُبُّ عَليكَ هوَ المكتوب
يا ولدي قد مات شهيدا من مات على دين المحبوب

2- لحظة ← التحذير والتخويف

فنجانك دنيا مرعبـــةٌ وحياتُكَ أسفارٌ وحروب..
ستُحِبُّ كثيراً يا ولدي.. وتموتُ كثيراً يا ولــدي
وستعشقُ كُلَّ نساءِ الأرض.. وتَرجِعُ كالملكِ المغلـوب

3- زمن ← الحيرة والقلق ← التوتر(م2)

بحياتك يا ولدي امرأةٌ عيناها، سبحانَ المعبود
فمُها مرسومٌ كالعنقود ضحكتُها موسيقى و ورود
لكنَّ سماءكَ ممطرةٌ.. وطريقكَ مسدودٌ..مسدود
فحبيبةُ قلبكَ.. يا ولدي نائمةٌ في قصرٍ مرصـود
والقصرُ كبيرٌ يا ولدي وكلابٌ تحرسُهُ.. وجنود
وأميرةُ قلبكَ نائمةٌ.. من يدخُلُ حُجرتها مفقود..
من يطلبُ يَدَها.. من يَدنو من سورِ حديقتها.. مفقود
من حاولَ فكَّ ضفائرها.. يا ولدي.. مفقودٌ.. مفقود

4- زمن ← الانكسار والشجن (م3)

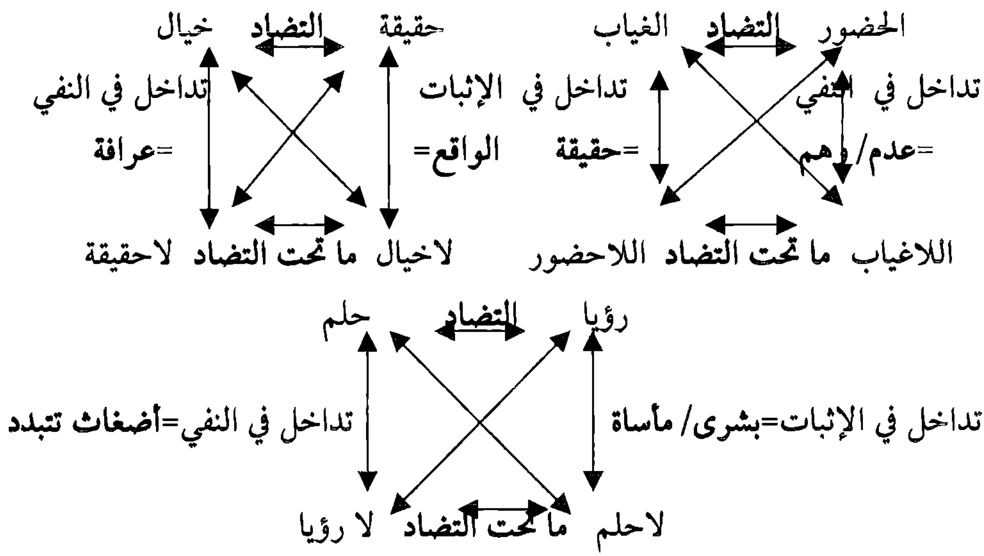
بصَّرتُ.. ونجَّمت كثيراً
لكنّي.. لم أقرأ أبداً فنجاناً يشبهُ فنجانك
لم أعرف أبداً يا ولدي.. أحزاناً تشبهُ أحزانك
مقدُورُكَ.. أن تمشي أبداً في الحُبِّ .. على حدِّ الخنجر
وتَظلَّ وحيداً كالأصداف وتظلَّ حزيناً كالصفصاف
مقدوركَ أن تمضي أبداً.. في بحرِ الحُبِّ بغيرِ قُلوع
وتُحبُّ ملايينَ المَرَّاتِ... وترجعُ كالملكِ المخلوع..

بني الخطاب في كليته على علاقات الزّمن والانفعالات بالتّناسب:

لحظتان وزمنان وأربع انفعالات متباينة تندرج تحت بنيتين دلاليتين: التّنبّؤ والتّوتر.

كما بني الخطاب على ثنائية الحضور والغياب ليكون محور التّضاد هو محمول النّص الدّلالي، يتعالقان بالتّناقض تصالبا، ويتعالقان توسّطا واعتدالا فيما تحت التّضاد. بينما في الحضور واللاغياب تداخل في النّفي بما يساوي دلالة الانعدام والتّوهم. وبين الغياب واللاحضور تداخل في الإثبات بما يساوي الحقيقة. والطّرفان ركنا الخطاب؛ حيث يبدو للقارئ اتّصال ثلاثية: العدم والوهم والحقيقة.

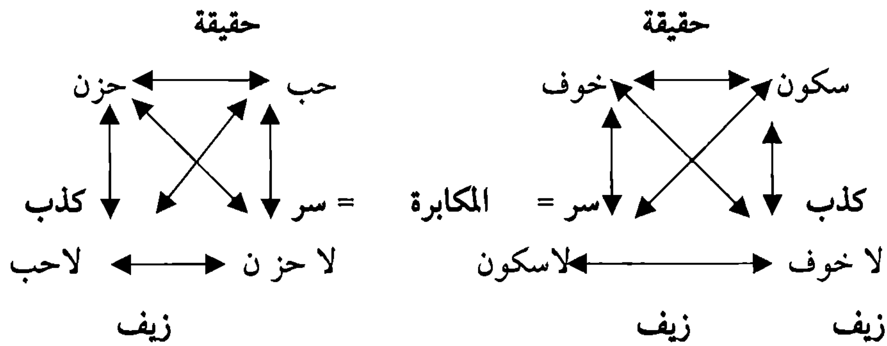
وتكشف قارئة الفنجان ما كان خافيا على العين أو تنفيه بما يجعل المخاطَب بين التّصديق والتّكذيب، بين الرؤيا والحلم، بين الحقيقة والخيال (العرافة)، فيعيش توتّرا داخليا وحيرة عميقة، فتنطبع في نفسه كتلة الأرق والشّجن، ويعيش على ذكرى لقاء لا يحدث. هذا ما يبديه مربع الثّنائيات السّيميائي:

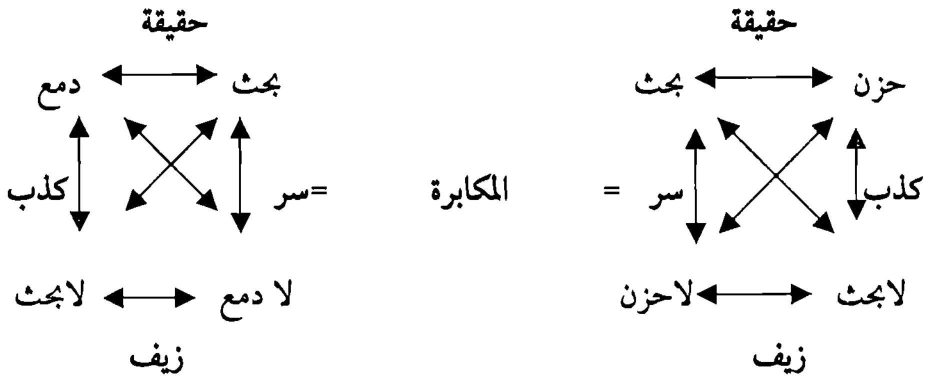


يتقابل في هذه الثنائيات الثلاث التصديق والتكذيب، وكلاهما يخضع لعالمه الذي تقوده رؤياه الخاصة؛ المرأة المبشّر بها تقع بين الغياب واللاحضور وبين الحقيقة والخيال عند الشاعر والقارئة على محور التداخل في الإثبات، بما يساوي الحقيقة والواقع، وتقع النبوءة على نفس المحور بين الرؤيا واللاحلم، بما يساوي البشرى التي تؤول إلى المأساة. هذا هو عالمه الذي يقابل عالم غيره على محور التداخل في النفي في المربعات الثلاث، ففي الأول تأتي العزيمة على أنّ حضور المرأة البشرى وعدم غيابها وهما وعدما، لأنّ وجودها ينفي النبوءة من جذورها، والشاعر (المخاطَب) يؤمن بهذا الإخبار إيمانا جازما، وعالم غيره يحمل كلَّ ما سبق على الوهم والعدم، ليس تصديقا للقارئة وإنما تكذيبا لها، فهي مجرد عرافة تقع بين الخيال واللاحقيقة كما في المربع الثاني، وأضغاث أحلام لا تلبث أن تتبدّد، تقع بين الحلم واللارؤيا. يحمل هذا الوضع صورتين متعارضتين؛ الأولى تستبعد

العرافة والتبدّد، وهذا عالم الشاعر في اكتماله، والثانية تثبّتهما، وهو عالم غيره. وعليه؛ كيف تتبدى تفاصيل النبوءة؟

1- الكينونة والظهور:





لقد ارتبط السّكون بالخوف والحبّ بالحزن والبحث بالحزن والدّمع على وجه الحقيقة بما يجعل ا رتباط المنفيين زيفا. كما جاء ا رتباط السّرحاملا معنى المكابرة. وعلى هذا الأساس بدا الكائن المضمر من خلال الظّاهر المكشوف، بدلالة الأسى والوجع؛

فالخوف يتبع السّكوت، والحزن يتبع الحب والبحث، والدّمع يتبع البحث. وهنا تظهر ملامح العالم الخاص للشّاعرالقائم على نغمة حزينة متبوعة بألوان الكآبة والانحسار النفسي، ولذلك يأتي المؤشر اللغوي (لا تحزن) حاملا نهيا يكون تأويله كما في المربع:

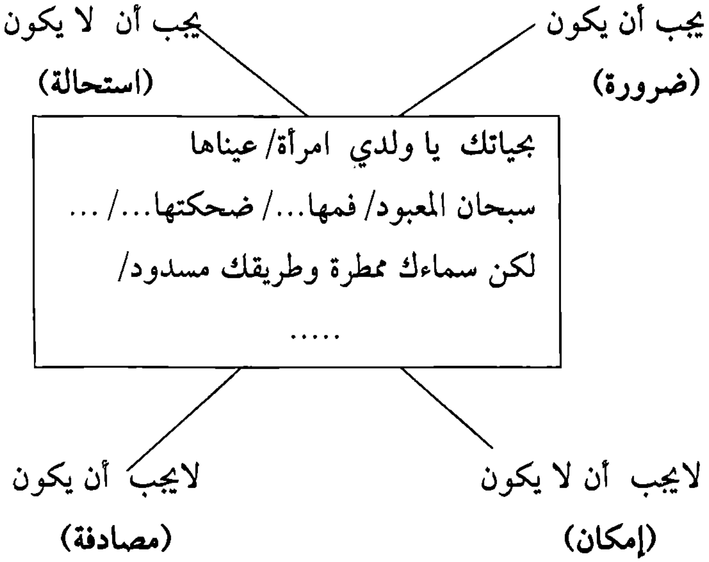
2- الفعل:

وفي المؤشر اللّغوي هنا (لا تحزن):

يجب أن لا يحزن (تحريم)	يجب أن يحزن (وجوب)
لايجب أن يحزن (اختيار)	لا يجب أن لايحزن (إباحة)

إمكانية صرف النّهي عن ظاهر لفظه، كأن يكون حثّا على الصبر، أوالمواساة. وفي الإباحة حمل النّهي على ما يقارب الكراهية. ولعلّ لصيغة النّهي(لاتحزن) وقلب المربع السّيميائي دور فعّال في تشابك الدّلالة وتمازجها، على أنّ الوجوب خارج منطوق النّص، ويبقى النهي محمولا على الترك؛ لأنّ ظاهر اللّفظ -وهو اختيارمن المخاطب- يصرفه إلى التّحريم. فهل هو العالم الممكن؟ أم هو العالم الخاص؟ أهي الضرورة أم الإمكان؟...

3- الضرورة والإمكان:/ المعرفة:



يفترض أن يكون الإخبار مبنيا على الضّرورة واليقين عند القارئة؛ لأنّه عند غيرها لايتجاوز الإمكان إذا صدقت، إذ الاستحالة قائمة بفعل العرافة. ولذلك تبدو المصادفة أكثر مصداقيّة تماشيا مع النّبوءة التي لاتتعدّى الاحتمال، لقيام عنصر الشّك في العرف الاجتماعي.

وعلى هذا فقد جمعت النّبوءة بين اليقين الذي امتد إلى نفس الشّاعر، والضّرورة المرافقة له، لتتناسب الأحاسيس الكامنة مع تمظهراتها وما يدلّ عليها داخل ثنائيات: الحضور/ الغياب والحقيقة/ الخيال والرؤيا/ الحلم، بجملة علاقاتها وما ينتج عنها نفيا وإثباتا. وفي الخطاب تأمّل وتنبؤ فيهماكثير من الإحساس الدافيء، بما يرفع النّفس إلى طبقات الرؤيا ضمن بشرى القارئة، وفيه تحذير وبحث وتوتّر لتبدّد الصّورة في هذا

الفضاء، فيكون الإخبار في أوّله داعيا كافيا للتّصديق، ثم في آخره تناوب بين التّصديق والتّكذيب في دائرة شكّ كبرى عند القارئ خارج ملفوظ الخطاب. وفي الموقفين تناسب بيّن مؤدّاه صدق قارئة الفنجان على حساب شعور الشّاعر و إحساسه؛ لأنّ أزمنة الحيرة والقلق والشّجن تمتد وتمتد إلى أن تضيق الآفاق وتسودّ، وتستحيل المغامرة من بعد الشّوق رحلة عذاب تستمرّ بذوقها المرّ الذي لا ينتهي.

لقد بدا عالم الشّاعر ولم يسعفه العلم في إدراك الآت، ومال إلى قارئة الفنجان ليعرف نصيبه من الدّنيا، فتعمّقت مأساته، وناله منها الفزع والاضطراب، وهوعالم ممكن، تصدق قضاياه ضرورة -عنده- أيضا، كما كان عالم سلمى الذي صوّره أبوماضي في "المساء" ليكون بذلك بين الخطابين تقاطعات واضحة.

هذه هي الرسالة التي حملها الخطابان، وقد بنيت على الثنائيات والموجهات تبادلها طرفا التلفظ، أو اختصّ بها المخاطب على محور الدلالة. ويبقى أن نلقي على الأصوات والمعجم والتراكيب نظرة أخرى لندرك ما بين الخطابين من تناسب واتفاق أو تعارض واختلاف على محور الوضع؟

3- الوضع: 3. 1- البنية الصوتية:

تقتصر الدراسة الصوتية[1] على الروي وهيمنة الحروف، وربط المدلولات بمحمول الخطاب في صورته الكلية، ولنتأمل الروي في "المساء" على الجدول (01):

(1) تنظر الصفحة 17من هذا البحث.

الروي الساكن		الروي المتحرك		الروي الموصول	
ن	10	ك	05	هَا	07
م	04	ل	02	بَا	03
ر	04	ه	01	مَ	01
ق	03			رَى	01
ت	03			جَى	01
ح	03			لاَ	01
ع	03				
ء	02				
ب	01			حه	02
				به	02
المجموع	**33**	**المجموع**	**08**	**المجموع**	**18**

الجدول (02) يحمل الرّوي في "قارئة الفنجان":

الروي الساكن		الروي المتحرك		الروي الموصول	
د	09	دا	03	دي	07
ب	05	ت3/ ت1	04	هَا	03
ع	02	ف	02		
ك	02	ض	01		
ت	01				
ن	01				
ر	01	را	01		
المجموع	**21**	**المجموع**	**11**	**المجموع**	**10**

- يأتي سكون الرّوي أفقيا من سكون سلمى وتأمّلها المغيب، وهو للحيرة لا للرّاحة. وفي الخطاب الثّاني يتساوى السّكون مع المتحرك والموصول معا، بينما يفوقهما منفردين بالضّعف؛ لأنّ الحال عند القراءة توجب سكون الطّرفين، والحركة هي نتاج التّنبّؤ.
- الوصل في الرّوي مد في غيره، وكلاهما له دلالة الحزن والأسى والتّوجع والتّأوه[1]، والفتح له دلالة الضّخامة والكبر[2]، ليتناسب مع حجم الموقف.
- المتحرك من الرّوي يتناسب مع قلّة حركة سلمى في ثباتها، وليس في ذلك غير لطافة الكسر[3] الغالبة (6مرات) على قوة الضّم ودلالة الحزن[4]. وفي **قارئة الفنجان** المتحرك منه 11؛ حيث يتساوى الكسر(4مرات) بلطافته مع الفتح(4 مرات) بضخامته، ويقاربهما الضّم بدلالة حزنه(3مرات) وهو نوع من الاعتدال يغيب تماما بجمع المضموم والمفتوح؛ لأنّ الموقف للحزن والأسى لا للطمأنينة والارتياح؛ وعليه:
- نأخذ من النّون دلالة الألم والخشوع والاهتزاز والاضطراب، ومن الرّاء الفزع والخوف، ومن التّاء الرّقة والضّعف، ومن العين إشراقه وظهوره و رقّته ولطافته، ومن الباء أساه، ومن الهاء يأسه وضياعه واضطرابه، ومن الدّال دحرجته وسرعة تقلّبه وظلامه وألوان السّواد فيه، وهو المشترك من الرّوي بين الخطابين. ونأخذ من الميم الانسداد والانغلاق، ومن الحاء ما رافق خلجات القلب ورعشاته، ومن القاف جفافه، ومن الهمزة حزنه، لتتجلّى حال سلمى بلسان إيليا. ومن الكاف

(1) ينظر: محمد مفتاح: في سيمياء الشّعر القديم، ص62.
(2) نفسه، ص71.
(3) نفسه، ص 74.
(4) نفسه، ص71.

نأخذ خشونته وحرارته، ومن الفاء حزنه وأساه، ومن الضّاد مشاعر الشّهامة والرّجولة والنّخوة، لتعبّر عن حال الشّاعر بلسان القارئة تترجمهما الأصوات في دلالتها البسيطة[1]. ويبدو من السابق الاشتراك في أصوات بعينها والاختلاف في أخرى، وهو ما يدعو لتتبّع التماثل من حيث صفات الأصوات، وما يحيل عليه من دلالات.

- التماثل الصوتي: (جهر/ همس).(انفجارية.شديدة/ احتكاكية.رخوة).

المجهور من الأصوات ما اهتزت الأوتار الصوتية عند النطق به وهي: (ب. ج.د. ذ. ر.ز.ظ.ض.ع.غ.ل.م.ن.و.ي). في حين مهموسها ما فقد صفة الاهتزاز عند النطق، وهي: (ت.ث.ح.خ.س.ش.ص.ط.ف.ق.ك.ه)[2].

وأفضى تتبع الهيمنة الصوتية والإحصاء المقطعيّ فالكليّ في الخطابين إلى تناسب الهيمنة الصّوتيّة في التّاء (32/ 25) والنون(14/ 10) والرّاء (10/ 10)، والميم في الأول ضعف ما في الثّاني (78/ 35). وتفرّد الأول "المساء"بالكاف والهاء (13/ 13)، ليتفرّد الثّاني "قارئة الفنجان"بالدّال (25) والحاء (18) والقاف (12) واللام (11). وهو ما يظهره الجدول (03) بربط الأصوات بصفاتها:

المشترك	الصفة	المنفرد	الصفة
التاء	مهموس، انفجاري	الكاف "المساء"	مهموس، انفجاري
النون	مجهور، انفجاري	الهاء	مهموس، رخو
الراء	مجهور، انفجاري	الدال (قارئة)	مجهور، انفجاري
الميم	مجهور، انفجاري	الحاء	مهموس، رخو
		القاف	مهموس، انفجاري
		اللام	مجهور، انفجاري

(1) ينظر: حبيب مونسي:توترات الإبداع الشعري، ص 40-49، بتصرف.
(2) تنظر الصفحة 17من هذا البحث.

إن المشترك من الأصوات يأخذ صفة الانفجار، وفي الحالتين ترجمة لموقف الرفض والثورة عند الشاعرين سواء جَهَرًا أو هَمَسًا ليخرج الصوت من غير حاجز، وفي الشّق المنفرد يتواصل الرفض وتتواصل الثورة ولكن بشيء من الرفق تترجمه صفة الاحتكاك (الرخاوة) في الخطابين، بل يشكّل الحاجز الصوتي في مثل هذا المقام الحاجز الحقيقي الذي يعاني الشاعران من وجوده.

وفي الجهر والهمس أيضا ما يستحق عناء الإحصاء كما في الجدول(04):

الخطاب	المجهور	المهموس
المساء	112	61
قارئة الفنجان	91	52

يبدي جدول مجهور الأصوات ومهموسها تناسبا كبيرا مع الحال عند الانفعال؛ فإيليا خاطبا سلمى ونزار على لسان القارئة يجهران بضعف الهمس تقريبا، حيث الأول ينقل التوقع كما ينقل الثاني خبر النبوءة وما أثاراه في نفسيهما من شجن، فجاء الانفعال مجهور الأصوات في أغلب الخطابين ليبقى قليله همسا، وهي الصورة الحقيقية للشعور الدفين بالضياع. واختصارا؛ فإن الهمس يقتضيه حديث النفس والإخبار المؤلم، والجهر داعيه أن يحسّ الغير بحقيقة الكائن والموجود، وبخاصة وهو خطاب على خطاب، من القارئة إليه مجازا، ومنه إلى الغير حقيقة، فصارت معرفتهم مساوية لمعرفته، فهل يصدق قولها فيستكين لما سمعه؟ أو يكذب خبرها ويخلص نفسه من عبء هذه المعرفة؟

والحق أن خبر الأصوات من صفاتها يتناسب مع محمولها ومحمول الخطابين الدلالي في كليتهما، ويؤدي التناسب دوره في موازنة الانفعال بالدّلالة.

ثم إنّ الخطابين قد غزتهما المقاطع الطويلة (المد) بدلالة الحزن والأسى، بما يوافق هذا المنحى الكئيب الذي اتّخذه أبو ماضي مصوّرا حال سلمى، على الرّغم من بواعث التّفاؤل المنثورة هنا وهناك، ويوافق حال الشّاعر المفجوع. وذلك وجه آخر للتّوتر، ليس من داع لإظهاره، فهو يلوح بين دلائل الحزن في أشكاله اللّغوية، وبين لحن الأمل والتّفاؤل في أشكاله اللغوية والذّهنيّة والنّفسيّة.

إن نغمة الحزن في الخطابين تحتاج إلى ما يقوّمها ويرفع من شأنها من اختيارات لفظيّة تكوّن في كليّتها معجما فنيّا، له تجلياته عند الشاعرين.

2.3- البنية المعجمية:

بنى إيليا ونزار رؤياهما على معجم[1] ذي محاور ثلاثة؛ الأول محور التباين، والثاني محور التشاكل اللفظي والثالث محور الانكسار والاعتلال. والجدول (05) يرصد التباين والتشاكل في "المساء":

م.	تباين لفظي معنوي	تشاكل اللفظي	انكسار واعتلال
1			بدا
3	(يهوى/ يخاف)، (الانتصار/ الانكسار)	(البروق / البروق) (يستطيع/ يطيق)	هوى/ خاف/ طاق/ ضل/ حيرة
4		(اكتئاب/ اكتئاب)	كان/ وجد/ وضع/ اكتئاب/ ألغاز
5	(المدائن/ القرى)،(الشوك/ الياسمين)،(الكوخ/	(المسا/ المسا)	هوى/ ساد/ غدا/ أخفى

(1) تنظر الصفحة19من هذا البحث.

	القصر)		
6	(ابتسامات الطروب/ أدمع المتوجع)، (الجمال/ القبح)، (النهار/ الدجى)		أخفى/ غاب
7	(سهولها/ وعورها)		
8			أصغى/ أتى/ مادام/ تفوح/ تلوح
9	(أزهار لا تذبل/ نجوم لا تأفل)		كان/ مات/ قال/ مات/ زاد/ كان
10	(الكهولة/ الصبا)،(السماء/ الربى)	مات/ مات)، (الحياة/ الحياة) (الضحى/ الضحى)	أوجاع/ الكآبة/ الأسى

والجدول (06) يعيّن التشاكل والتباين في "**قارئة الفنجان**":

م.	تشاكل معنوي	تشاكل لفظي	اعتلال و انكسار
1	(فنجانك/ دنيا مرعبة)، (حياتك/ أسفار وحروب)، (ستحب/ ستعشق)	(مات/ مات)،(يا/ يا)، (ولدي/ ولدي)، (كثيرا/ كثيرا)	قالت/ مات/ تموت/ تتأمل/ تحزن/ ستعشق/ ستحب.

م.	تشاكل معنوي	تشاكل لفظي	اعتلال و انكسار
2	(الفم/ العنقود)، (الضحكة/ موسيقى)، (الضحكة/ ورود)، (أميرة/ حبيبة)،	(مسدود/ مسدود)، (قصر/ القصر)، (من 4)،(مفقود 4)، (نائمة/ نائمة)،	حاول/ دنا/
3	(بصرت/ نجمت)، (أقرأ/ أعرف)، (تمشي/ تمضي)، (وحيدا/ حزينا)، (المخلوب م1/ المخلوع)، (أنت/ الأصداف)، (أنت/ الصفصاف).	(فنجانا/ فنجانك)،(أحزانا/ أحزانك)، (أبدا/ أبدا)(تظل/ تظل)، (يشبه/ تشبه)، (مقدورك/ مقدورك)، (ترجع/ ترجع م1) (الملك/ الملك م1)،	مشى/ مضى/

لقد أخذ أبو ماضي ما حاول أن يترجم به حال سلمى الغارقة في تفكير عليه ملامح الحزن والتأثر، ولكنه يبقى -حال سلمى- على ذلك مجهولا لديه ولدينا على وجه الحقيقة -إلى حدّ الآن-، ويرجو لو يتمكّن من إصابة جزء من عالمها المحيّر. فهي تمتنع عن الإخبار ونكتفي بحيرة الشّاعر لذّة أنّه لم يستبطن أغوارها، ولم يلامس من دخيلة نفسها إلا ما تسمح به، ليبقى عطشه المعرفي شديدا، وتتقابل قواه التنبؤية مع قواها الكامنة في معركة يديرها ويحرّك بيادقها، ويخرج منها كما دخلها، لا يعرف يقينا: أهو منتصر أم منهزم؟

والعكس ما حدث مع نزار؛ فالقارئة تعرف كل شيء، وعرف بمعرفتها ما ينتظره في مستقبله من خيبة وهزيمة وانكسار. والفرق بين الوضعين يكمن في كون سلمى وإيليا على محور التقابل والتناقض، في حين نزار والقارئة على محور الاتفاق والتفاهم؛ لأن إيليا

في بنائه لمعجم خطابه، أظهر التناقض (التباين) كما أظهر التشاكل (الاتفاق) اللفظيين، بينما التشاكل المعنوي عيّن له في التباين اللفظي وجودا. ونزار أكد على التشاكل اللفظي والتشاكل المعنوي، ولولا ثنائية (تحب/ تموت) لانعدم التباين اللفظي عنده تماما، وقد بنى رسالته من قبل على ثنائيات يتشاكل طرفاها[1].

يميل اختيارهما للتشاكل اللفظي إلى التسوية بين طرفي الثنائيات؛ فنزار يسوي بين الفنجان والدنيا المرعبة، وبين العنصرين شساعة وعمق لا يخفيان، ويسوي أيضا بين الحياة الخاصة والأسفار والحروب إخبارا، كما يسوي بين الحب والعشق تشويقا، والضحكة والموسيقى سمعا، وبينها وبين الورود رؤية، وبين الأميرة والحبيبة قدرا، وبين(بصرت ونجمت)قراءة، وبين القراءة والمعرفة (العرافة) كشفا، وبين المضي والمشي قدَرا، وبين الهزيمة (المغلوب)والخلع (المخلوع) نتيجة، وبين ذاته والصفصاف حزنا، وبينها والأصداف وحدة، وبين "مَنْ" و "مفقود" ضياعا. بينما إيليا يسوي في ا المحور بين الهوى والخوف بدلالة الضياء، ويسوي بين الانتصار والانكسار بدلالة نفي القدرة، كما يسوي بين المدائن والقرى، والشوك والياسمين، والكوخ والقصر، وابتسامات الطروب وأدمع المتوجع، والجمال والقبح بدلالة الظلام. ثم سوّى بين النّهار والدّجى بدلالة المزايا، وبين الكهولة والصبا، والسماء والربى بدلالة الإحساس، وبين أزهار لا تذبل ونجوم لا تأفل بدلالة الأسل والحب. وعليه؛ فإنّ تباين الألفاظ يتساوى مع تشاكلاتها الدلالية. وأخذ نزار من التنكير في "**فنجانا**" و"**أحزانا**" دلالة الكثرة والعموم، في مقابل التعريف في "**فنجانك**" و"**أحزانك**" الذي يحيل على نفي المثيل والخصوصية، وفي هذا الاستخدام اللغوي تفريق بين الحال المتأخرة وغيرها من الحالات السابقة. وأكد على "**تظل**"مع الوحدة والحزن ليسوّي همَّ النّهار بهمّ اللّيل، أو ليجعل الهمّ دائم الكينونة في نفسه،-وإن كان لا ينسبه لنفسه-بل

[1] ينظر الجدول 6، ص 98 من هذا البحث.

للقارئة فهي الفاعلة. وفي استخدام "ترجع" مرتين تأكيد للخيبة، كماله مع "يدخل/ يطلب/ حاوَل/ فكَّ/ تحرسه/ يدنو" تأكيد على التهويل والتخويف.

وأما استخدام الأفعال مع ما دلَّ على الانكسار -وإن كانت صحيحة[1]- فيرجع للحالة النفسية والوضع المتأزم الذي يعانيه الشاعر، ومعلوم ما للقارئة والشاعر (إيليا)من رؤية تنبؤيّة، فاختارا من الأفعال المعتلّة ما يقوم مقام انكسار النفس وعلّتها، وثنّياها بألفاظ الكآبة والحزن ليقيما صرح النبوءة والاستبطان.

وعليه؛ فإنّ التّضاد من طبيعة الذّات ينتجه التناقض النفسي بين الرغبة والواقع، والتّباين من خارجها باعتباره تشكيلا لغويا أسلوبيا، وإنّما يصنع المخاطب منه كيانا معبّرا عن الذّات المخبر عنها، ويكون الاعتلال إسقاط لعلّة الفعل اللّغوية على علل الذات ومعاناتها؛ فعلّة الفعل (الأجوف، الناقص)من علة نفس نزار (حزن وعشق وحب) أضيفت إليها الخيبة والأسى، والناقص والأجوف والمثال واللفيف المقرون من علل سلمى وأوجاعها وحيرتها.

ولذلك يكون ملاذ أبي ماضي الطّبيعة[2]، التي في عناصرها ما يعبّر عن ذات سلمى، وهو توجه غائب عند نزار؛ إذ لم يستعمل على امتداد الخطاب إلا ثلاثة ألفاظ؛ أولها يحيل على عنصر الماء: "ممطرة"، والثاني الأرض، والثالث "سماء". وهذا مسح "المساء" يبينه الجدول (07):

---

(1) الأفعال: تمار في المساء، وتتأمل/ تحزن/ ستعشق/ ستحب صحيحة من حيث البناء، ولكنها تأخذ دلالة الانكسار من خلال السياق، تعززه المصادر الواردة في الخانة الثالثة من الجدول05 ص97 و الجدول06 ص98 من هذا البحث.

(2) ينظر: عبد الملك مرتاض: السابق، ص151.

- و: محمد بنيس: السابق، ص 218.

م.	الماء	الهواء	الأرض	النار
1	البحر	السحب/ الفضاء		الشمس
2		الغيوم		النجوم
3			القفر/ الطريق/ الفلاة	البروق/ الضوء
6	النهر/ المستنقع			
7	المياه/ .	الأريج/ النسائم/ الفضاء/ الصبّا	سهولها/ وعورها/ البلاد/ السفوح.	
8	الجداول/ الغدير	استنشقي	الجنات	الشهب.
9			الربى.	نجومه.

فهل همّ سلمى عمّ البحر شساعة وعمقا؟ وهل سال في الأنهار والجداول والغدران؟ أم هو هائم في الفضاء بين السّحب والغيوم؟ أم بين الضّباب والدّخان؟ أم هو غائب يجول أركان الأرض أو يسيح في جملة الأضواء؟...إذا كانت كلّ هذه العوالم لم تشمل سلمى؛ فأين يمكن أن تكون؟ وإن كانت في خلوتها أكبر مما توقّع أبو ماضي فحقّ لها أن لا تجيب. وإن كانت تحمل في ثناياها ما تفيض به الطّبيعة، فهي إذن العالم المغلق الذي لا تدرك أسراره.

وعليه؛ بدا في الخطابين اهتمام بالحواس الخمس[1] مما يقوم مقام المسبار الذي يرصد به جوف النفس ويستبطنها، في وحدتها الجامعة رباعية الحياة والموت: الماء والهواء

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض:السابق، ص150.

والأرض والنّار[1]، ليكون في تكاثفها تكاثف خواطر الغروب، وتجليات النبوءة ونخلص من كل هذا إلى أنّ الشّاعر في تشخيصه الفني قابل بين عالمين، ليتخذ مما أدركته عينه دليلا على ما غاب عنها، ومال إلى الحواس مؤكدا إدراكه، كما هو في الجدول(08):

م	الرؤية	السمع	الذوق/ الحس/ اللمس	الشم
1	صفراء/ عيناك/ الأفق	صامت/ ساح		
2	أرأيت/ خلف/ أبصرت / عيناك/ أرى / تلمحين/ المشاهد			
3	أراك/ ضوءها/ البروق			
4	مرسومة/ مقلتيك/ رأيتك/ رأيته/ عينيك			
5		الصمت/ ساد		
7		خريرها / الحفيف		الأريج
8	تلوح(الشهب)/ تبصرين	صوت الجداول/ أصغي/	يلذ الحرير	استنشقي/ تفوح
10			أوجاع الحياة/ مرح/ الكآبة/ الأسى!	

[1] ينظر: محمد بنيس:السابق، ص218.

الجدول(09):الحواس في قارئة الفنجان:

1	عينيها/ تتأمل/			
2	عيناها/ ورود	موسيقى/		
3	لجمت/ بصرت			

يتّسع حقل الرّؤية في الجدولين ويضيق غيره؛ فأبو ماضي يستنطق صورة هامدة ويستبطنها ليكشف قرارة نفسها، ونزار والقارئة في محاورة كشف الذات والمستقبل. وهو كشف ظني لا قطع فيه، غير أنّه يوازي حيرة سلمى وفزعها _كما بدا لأبي ماضي_ ويجد لها حلولا لتخرج من سياج الأسى إلى رحابة الكون في لحظات يفترض أن تكون لحظات للتّوتر، ويجعل لها من صورة الضّحى صورة مثلى وجب أن تستمرّ إلى أن يحين فجر جديد. وقوام نصحه الرّؤية والتّأمل بشيء من التّفاؤل ونبذ البكائيّة والحزن. بينما تجعل القارئة حياة الشّاعر ملجأ للأوهام والمخاوف، لفرط وقع النبوءة عليه. وهما في كلّ ذلك يستخدمان صيغا صرفية متباينة، تتآلف مع الوضع القائم مدارها اسما الفاعل والمفعول. والجدول (10) يترجم هذه الاستخدام:

مق.	(القارئة)		(المساء)	
	اسم الفاعل	اسم المفعول	اسم الفاعل	اسم المفعول
1	مرعبة	المقلوب/ المكتوب/ المحبوب/ المغلوب.	الخائفين/ عاصبة الزاهدين/ ساح صامت/ باهتتان	

مق.	(القارئة)		(المساء)	
2	ممطرة نائمة×2	المعبود/ مسدود×2 مرسوم / مرصود/ مفقود×4	الجاني	
3		مقدورك×2/ المخلوع	سائح/ فارس	
4			هواجس:هاجس العاشقين:عاشق	مرسومة
6			المتوجّع	
8			جاريات	
10			متهلّلا	

في الجدول ست صيّغ لاسم المفعول تخصّ نزارا "**المغلوب**/ **مسدود** (مرتين)/ **مقدورك** (مرتين) / **المخلوع**" بنسبة6/ 16. وفيه أربع صيّغ للتعميم تشمل الشّاعر وغيره: "**مفقود×4**"؛ فتصير بذلك النسبة 10/ 16. وتبقى ستّ صيّغ تخصّ محيط الشّاعر: "**المقلوب/ المكتوب/ المحبوب/ المعبود/ مرسوم/ مسدود**" بنسبة6/ 16وصيغة اسم المفعول تحيل على المفروض الخارج عن فعل الذّات، وقد وقعت بين الإخبار والوصف، وهو ما يماثل حال الشّاعر. إنّ صيغة اسم المفعول تحمل دلالات تتناسب مع محمول الخطاب: **المقلوب** (قَلَبَ/ تأمّلٌ)، **المكتوب** (كَتَبَ/ التنبؤ)، **المعبود** (عَبَدَ/ وصفٌ)، **مرسوم** (رَسَمَ/ وَصفٌ)، **مسدود** (سَدَّ/ تهويل)، **مرصود** (رَصَدَ/ تهويل)، **مفقود** (فَقَدَ/ تهويل)، **مغلوب** (غَلَبَ/ انكسار)،**مخلوع** (خَلَعَ/ انكسار).فلا تأمّل قبل قلب الفنجان، ولا تنبؤ في غير

مكتوب (قدر)، ولا وصف في غير خلق الله، ليكون التهويل في انسداد الطريق والضياع، والانكسار في الهزيمة والخلع من الملك بما يولّد الشجن.

اشتق اسم المفعول في مجمل الخطاب "**قارئة الفنجان**" من فعل ثلاثي صحيح ليدلّ على معاني **التأمّل** والتنبّؤ **والوصف** ثم **التّهويل والانكسار**. وفي هذا تعالق بين رؤية القارئة وصحّة فعل اسم المفعول، وهو ما يبعث في نفس المخاطَب شعورا بالصّدق واليقين، لتناسب بناء الألفاظ (صحة) مع فعل النّبوءة والكشف عن المجهول(عرافة)؛ ولذلك لا يوجد في جملة هذه المشتقّات ما يجرّ إلى الشّك في اتفاق البناء الصرفي مع الدّلالة. و في الخطاب ثلاث صيّغ لاسم الفاعل ترتبط بالشّاعر: "**مرعبة/ ممطرة/ نائمة**". فـ"**مرعبة**" وقعت صفة للدنيا، و"**ممطرة**" وقعت خبرا للسّماء، و"**نائمة**" جاءت خبرا للحبيبة، ولها جميعا صلة بحياة الشّاعر بدليل كاف الخطاب: "**فنجانك/ سماؤك/ حبيبة قلبك**"[1]، ولكن ليس بحال الفاعل -من جهة الشاعر- وإنما بحال من وقع عليه الفعل، إنها الظروف المحيطة التي تسيّج حياته، وجميعها لها دلالة التّهويل والتّخويف.

يشيع استخدام اسم الفاعل في "**المساء**"، ويكاد يغيب اسم المفعول الحاضر بصيغة واحدة "**مرسومة**" وقعت خبرا للفعل "كانَ" وارتبطت باسم الفاعل "**الهواجس**" (الهاجس). فـ: 11/ 14من صيّغ اسم الفاعل تخصّ سلمى مباشرة، والباقي يرتبط بحالها: "**الجاني** (الدّجى)/ **المتوجّع** (بصيغة العموم)/ **جاريات** (الجداول)". وترتبط صيغة اسم الفاعل بالحدث الناتج عن فعل الذّات، ليتقابل في هذا الاستخدام حالان: حال الضّحى وما فيها من أمل واستبشار، تمثّلها صيغة "**متهلّلا**" منفردة بنسبة1/ 11، وحال المساء وما فيها من أسى وهموم تجتمع فيها باقي الصّيغ: "**الخائفين / عاصبة / الزّاهدين / ساح / صامت / باهتتان / سائح / فارس / هواجس / العاشقين**" بنسبة10/ 11. وتترجم النسبتان حقيقة

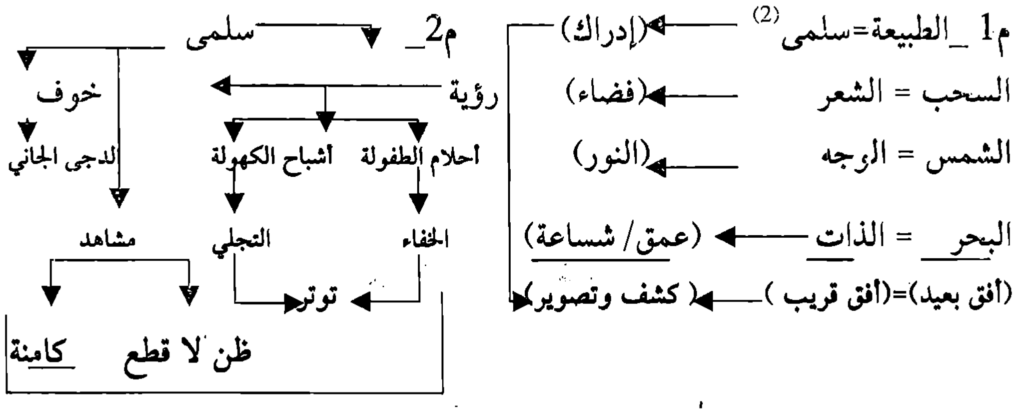
(1) والملفوظات الشعريّة هي:"فنجانك دنيا مرعبة"و"لكن سماءك ممطرة..."و"حبيبة قلبك نائمة".

حال الانكسار مساءً مقارنة بحال الضحى.

إن الخطابين في كليتهما أخبار وأوصاف وأحوال، وهما بذلك يتناسبان مع حال الوصف التي دأب الشّاعران على تصويرها وتفنّنا في طرح أطرها؛ لأن الطّبيعة تقتضي أن تكون النّبوءة والاستبطان –وهو شكل للتّنبؤ- مبنيين على الإخبار عمّا يغيب عن العين ووصف له ولما فيه، ثم سرد لأحوال الأشخاص ومشاعرهم وأحاسيسهم في أبنية تّركيبية تحوي الرّسالة التي حملها الخطابان بوصفها صورا فنية وهندسة بلاغيّة جمعت الأشكال ومحتوياتها الدلالية.

3.3-البنية التّركيبيّة: هندسة الشكل والمعنى

اختار أبو ماضي لهذه الرسالة مسكنا شعريا، تبنيه التراكيب[1] والهندسة التصويرية التي تجعل من الخطاب معمارا تتجاور لبناته في التشكيلات التالية:



معرفة = الشّك (عند الشّاعر)

[1] تنظر الصفحة 20 من هذا البحث.

[2] Voir, J.M.Adam, Op. Cit, p 200.Analyse des propositions: (والتحليل يقوم على ربط البناء بالدلالة).

وتأخذ التراكيب انزياحا يؤول بها من الوضع الدال على الإيجاب إلى وضع غارق في السلبية، وهو ما تبديه التشكيلات التالية:

(+)السّحب تركض في الفضاء الرّحب[1]

ركض الخائفين(-)

(+)والشّمس تبدو خلفها

صفراء عاصبة الجبين(-)

(+)والبحر ساح صامت

فيه خشوع الزّاهدين(-)

يمهّد هذا الوضع للتساؤل عن العلّة والسبب، ودائما يتّجه الوضع نحو السلبية...

(+)أرأيت أحلام الطّفولة

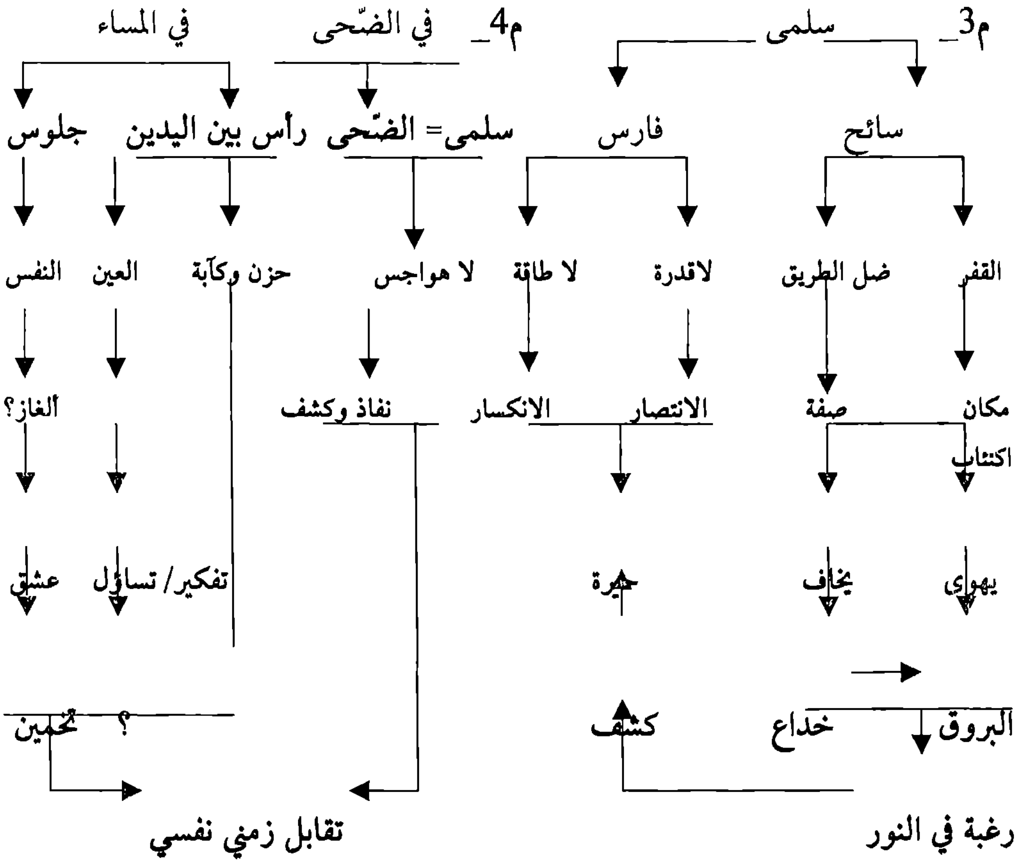
تختفي خلف التّخوم؟

(-) أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟

أم خفت أن يأتي الدّجى الجاني ولا تأتي النّجوم؟

(1) ينظر: جوزيف ميشال شريم: السابق، ص22.

جاءت الإجابات تساؤلات شتى لا تفي بغرض المعرفة، فمال إلى المقارنة الزمنية الشعورية.



وتحمل هذه التقابلات جملة انزياحات من الإيجاب إلى السلب،فالاستغراق يمتدّ إلى تكوين صورة تشبيهية تنتهي في فضاء وسط داخل الوضع السالب..

(+)إني أراك كسائح —— في القفر

ضلّ عن الطّريق(–)/ (–) يرجو صديقا

وأين في القفر الصّديق؟(–)

(+)يهوى البروق وضوءها

ويخاف تخدعه البروق/ بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام/ لا يستطيع الانتصار / ولا يطيق الانكسار(–).

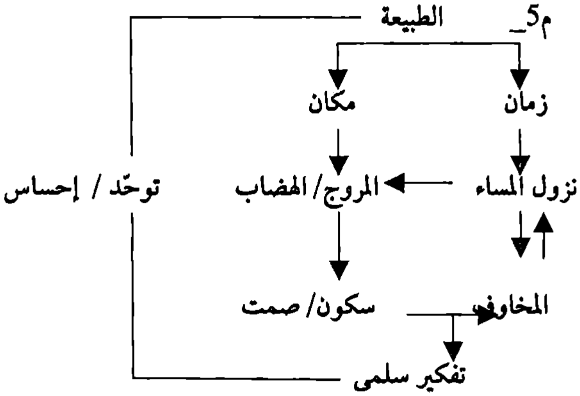
لتبدأ رحلة المقابلة بين زمنين يحملان شعورين مختلفين..

(+)هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك
فلقد رأيتك في الضّحى ورأيته في وجنتيك

لكن وجدتك في المساء وضعت رأسك في يديك

(–) وجلست في عينيك ألغاز وفي النّفس اكتئاب
مثل اكتئاب العاشقين.

ويعود للتساؤل من جديد ليجيب عن سؤاله: "سلمى...**بماذا تفكرين؟**"ليكون بين الطبيعة وسلمى وحدة شعورية يلامس طرفاها المكان والزمان، وكلاهما ظرف يلازم كل إحساس.



ولا يبتعد هذا الحسّ عن الطبيعة الانزياحية التي جرت على التراكيب، حملا نحو(-)

(+)بالأرض

كيف هوت عروش النّور عن هضباتها؟(-)

(+)أم بالمروج الخضر

ساد الصّمت في جنباتها؟(-)

(+)أم بالعصافير

التي تعدو إلى وكناتها؟(-).

أم بالمسا؟.... إنّ المساء يخفي

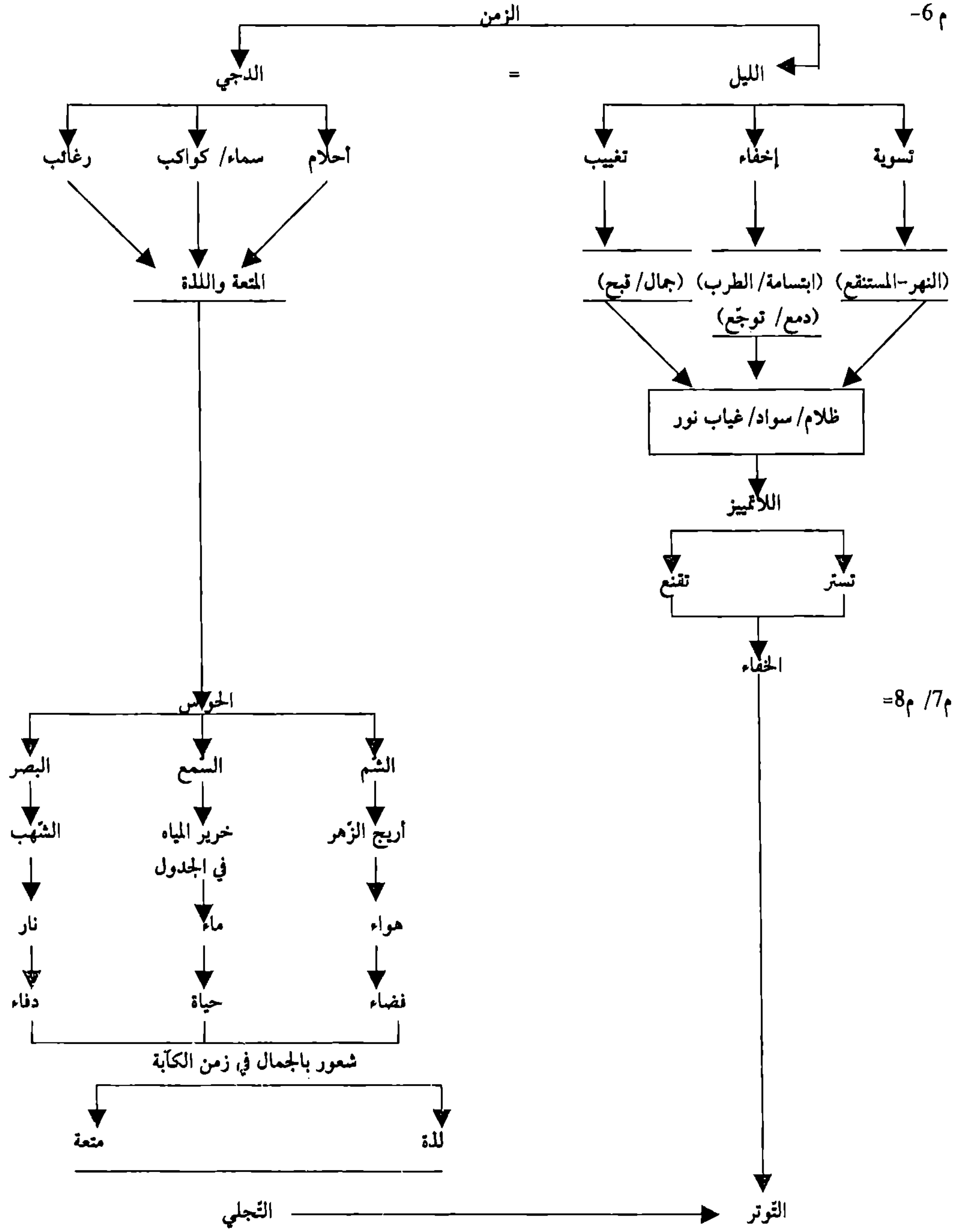
المدائن	كالقرى	والكوخ	كالقصر المكين	والشّوك	مثل الياسمين
+حضارة	-حضارة[1]	+بناء	+بناء	+نبات	+نبات
+كبر	-كبر	-كبر	+كبر	+أذى	-أذى
+تنّوع	-تنوّع	+فقر	-فقر	-شذى	+شذى
(-)	=	=			= (+)

سوّى أبو ماضي بين المدائن والقرى، والكوخ والقصر، والشّوك والياسمين مثنى مثنى، وسوّى المدائن والقصر والياسمين إيجابا بالقرى والكوخ والشّوك سلبا. وأن تكون المدائن بقصورها وجمال نباتاتها المتناسقة محلّ التّسويّة بالقرى وأكواخها وأشواكها، أمر لا يستقيم إلا إذا توفّر الدّاعي -وهو هنا المساء-، الوارد زمنا له صورتان كما في التشكيل الموالي:

---

[1] ينظر: محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري، ص 91.التّحليل بالمقوّمات.
- و: أحمد محمد قدور: السابق، ص307.

م 6-


الزمن
الليل
=
الدجى
تسوية
إخفاء
تغييب
أحلام
سماء/ كواكب
رغائب
(النهر-المستنقع)
(ابتسامة/ الطرب)
(جمال/ قبح)
(دمع/ توجّع)
المتعة واللذة
ظلام/ سواد/ غياب نور
اللاتمييز
تستر
تقنع
الخفاء
الحواس
الشم
السمع
البصر
أريج الزّهر
خرير المياه في الجدول
الشّهب
هواء
ماء
نار
فضاء
حياة
دفاء
شعور بالجمال في زمن الكآبة
لذة
متعة
التّوتر
التّجلي

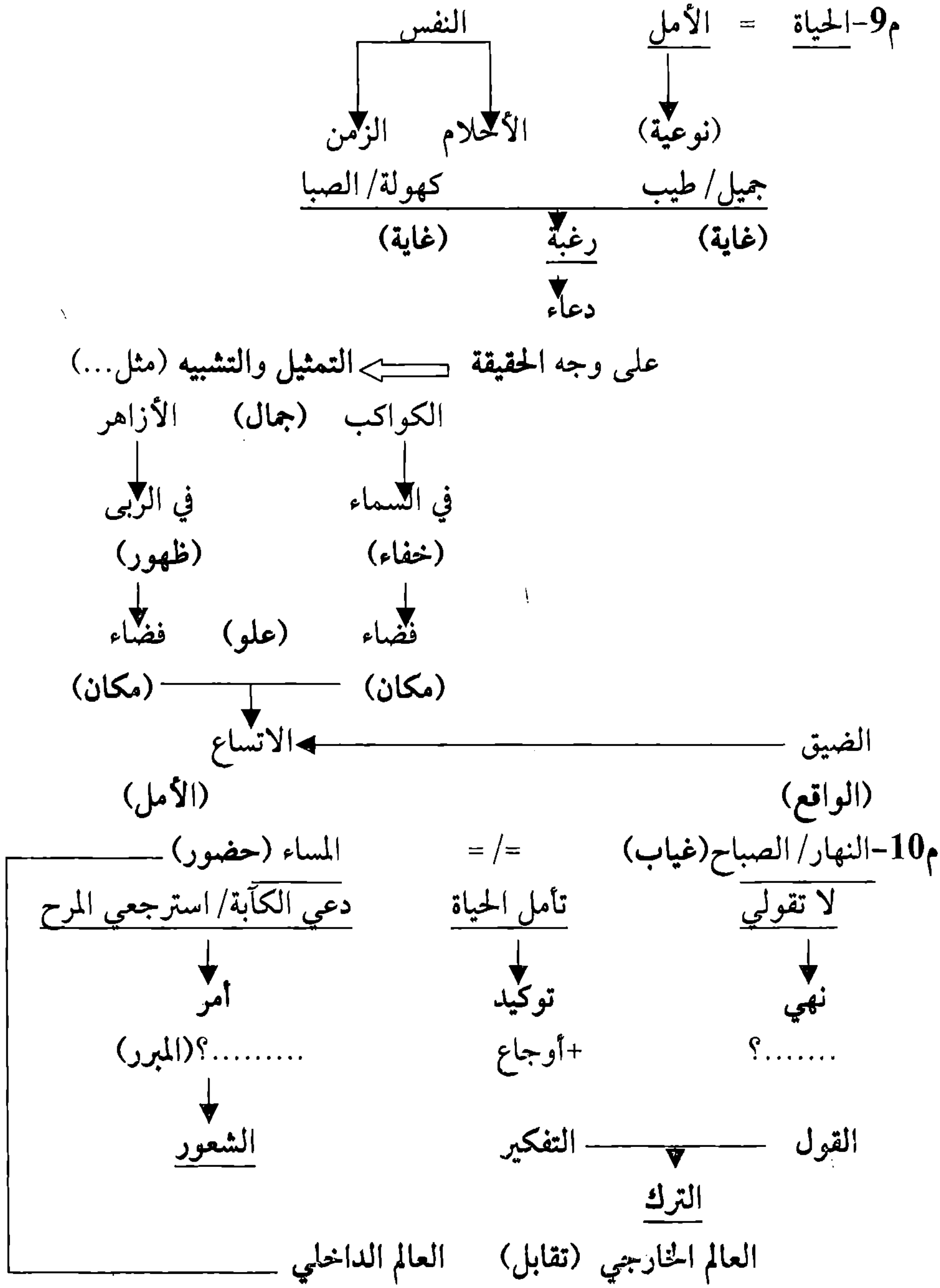
م7/ م8=

لقد امتد التجاوز غارقا في السلبية قبل أن يبدأ الصعود إلى الإيجابية، وهي رحلة تنحو إلى الأمل بعد نوبات طويلة من الألم تحوّل فيها السالب موجبا داخل بنية السلب، حين تساوى الكوخ والقصر والشوك والياسمين. وتأمل دائرة الانزياح في المقطع توضّح في الوضعين المرور من الموجب إلى الموجب عبر السالب، فهي عملية تخطّي لواقع قائم نحو واقع مأمول، ليبدي المقطعان صورة تنحو إلى الإيجاب، ففي الليل يجد المتأمل ما يدعوه لطلب اللذة والمتعة في ظل اللاتمييز الذي يفرضه الظلام، والعيش بين النقيضين أفضل من الاستسلام لكل هاجس خبيث. وعلى هذا يظهر التشكيل صعودا إلى الموجب بعد زمن من السلبية. إنّها رحلة الانقلاب والعودة إلى المستوى المأمول، ليجتمع في سواد الليل كل حسن وقبيح، وللنفس أن تنعم بالجميل وتطرح غيره، لتصيب من الوجود نهمتها، والوضع كما في التشكيل:

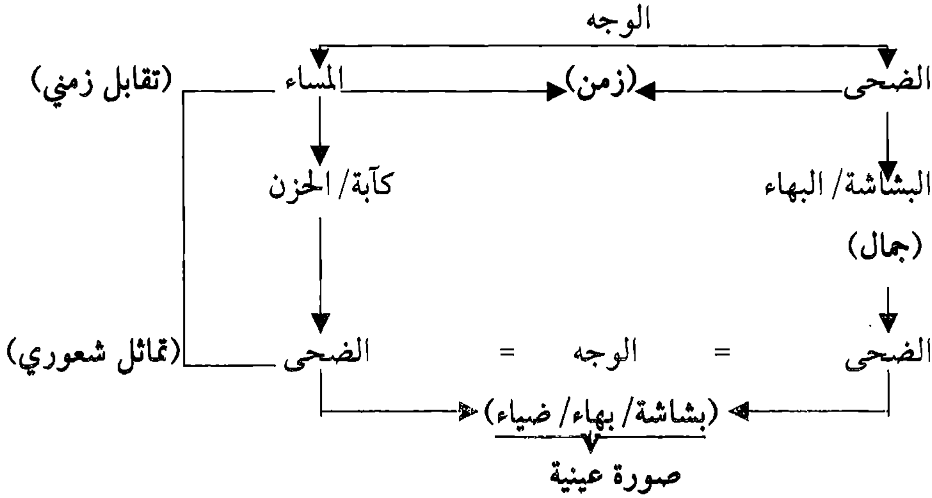
لم يسلب الزّهر الأريج ولا المياه خريرها
كلاّ ولا منع النّسائم في الفضاء مسيرها
(+) فأصغي إلى صوت الجداول جاريات في السّفوح
وتمتّعي بالشّهب في الأفلاك ما دامت تلوح
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة

(--)إن كان ستر البلاد سهولها و وعورها

وتتواصل رحلة الصعود نحو الأعلى، لتخرج من واقع المأساة الضيق إلى رحابة الدعاء واتساعه، وتؤدي الرغبات دورها في تصور الآمال والأحلام في الحقيقة الواقعة أملا في زمن مرتقب، تصير فيه الأوضاع -تمثيلا وتشبيها- حاملة لاتساع نفسي يسع فضاءات الأرض والسماء، ويأخذ وجه سلمى صورة الضحى من الضحى، بعد تقابلات زمنية وشعورية تترجم تقابلات الشاعر وسلمى...والتراكيب المفكّكة تبيّن ذلك:


م9-الحياة = الأمل
النفس
(نوعية)
الأحلام
الزمن
جميل/ طيب
كهولة/ الصبا
(غاية)
رغبة
(غاية)
دعاء
على وجه الحقيقة
التمثيل والتشبيه (مثل...)
الكواكب
(جمال)
الأزاهر
في السماء
في الربى
(خفاء)
(ظهور)
فضاء
(علو)
فضاء
(مكان)
(مكان)
الضيق
الاتساع
(الواقع)
(الأمل)
م10-النهار/ الصباح(غياب)
=/=
المساء (حضور)
لا تقولي
تأمل الحياة
دعي الكآبة/ استرجعي المرح
نهي
توكيد
أمر
.......؟
+أوجاع
.........؟(المبرر)
القول
التفكير
الشعور
الترك
العالم الخارجي (تقابل) العالم الداخلي

هي نصائح من غير تعليل؛ لأنّ التّعليل تأخّر وظهر في صورة الوجه ضحى ومساء، كما تقدّم في صورة الأمل والأحلام لمواجهة التّوتّر وخواطر الغروب:



إنّ هذه المقابلة (وجه/ زمن) حملت صورتين فيهما يتم التحوّل من حال إلى أخرى بدلالة الشعور، والحاصل أنْ تقابل الزمن لا يغيّر تماثل الشعور..هذه الوضعية تحيل إلى وجود داعٍ آخر ليس الزمن في صورة المساء، وإنّما هو داعٍ يلبس رداء المساء رمزا، سيأتي حين الإفصاح عنه...هذه الصورة المزدوجة التي يحملها الخطاب تعدّت الدلالة إلى التركيب الذي يحملها في صورة التشاكل والتباين، وبخاصّة في أواخر المقاطع؛ فالشّاعر يجري على إبراز هذه الخصيصة الشّعريّة:

م1- سلمى...بماذا تفكرين؟
سلمى... بماذا تحلمين؟
(تشاكل تركيبي/ تباين دلالي)
التفكير=/ = الحلم

م3- لا يستطيع الانتصار
لا يطيق الانكسار
(تشاكل تركيبي/ تباين دلالي)
الانتصار=/ =الانكسار.

م4- سلمى...بماذا تفكرين؟

م5- والكوخ كالقصر المكين
والشوك مثل الياسمين.
الشوك/ الكوخ=/ =القصر/ الياسمين (تشاكل تركيبي/ دلالي)

م6- أحلامه و رغائبه
وسماؤه و كواكبه
(تشاكل تركيبي/ دلالي)
المتعة/ الأحلام/ الرغائب

م8- لا تبصرين به الغدير
ولا يلذ لك الحرير
(تشاكل تركيبي/ دلالي)
اللذة: لمسيّة وبصريّة/ منفيّة.

م9- أزهاره لا تذبل
ونجومه لا تأفل.
(تشاكل تركيبي/ دلالي)

م10- فيه البشاشة و البهاء
ليكن كذلك في المساء.
(تباين تركيبي/ تشاكل دلالي).

إنّ مجمل التّشاكلات والتّباينات لها وقع جماليّ لا يضمنه إلا عالم الشّعر، وفنّ صناعته التي تتحكّم فيها الملكة الفرديّة. وقد زاد هذا الوقع جمالا بفعل التّشاكلات الصوتيّة في الجمل الشّعريّة الطويلة أو القصيرة، وقد مضى ذلك مع محور الأصوات[1].

وأمّا الرسالة التي حملها الخطاب الثّاني؛ فقد احتوتها جملة من الصّور جاء تشابكها التركيبي مثيرا وارتباطها وثيقا، بما يجعل بين الرّسالة وقوالبها تناسبا جماليّا أخّاذا. فما أجمل العين وهي وعاء للشّعور والإحساس وأداة للكشف والإدراك...وما أروع توالي الصّور بين البصريّة والسّمعيّة...وهو ما يبديه في التّشكيل:

---
[1] تنظر الصفحات 93 إلى96 من هذا البحث.

1 – جلست والخوف بعينيها فضـــــاء الترقـــب

(صورة داخلية كشفتها عينه)/ تجسيد[1]

تتأمل فنجاني المقلوب/ **تصوير حقيقي**[2]

قالت: **مقابلة**

يا ولدي..لا تحزن (خوف/ حزن)

(صورة داخلية كشفتها عينها)/ استبطان

فالحب عليك هو المكتوب

التنبؤ

يا ولدي

قد مات شهيدا فضـــــاء التوتـــر

من مات على دين المحبوب

الطمأنة: توقع الأمل

فنجانك دنيا مرعبة

مشبه مشبه به.**(تشاكل تركيبي/ تشاكل دلالي)**[3]

وحياتك أسفار وحروب

ستحب كثيرا يا ولدي

مقابلة: (تشاكل تركيبي)/ (تباين دلالي) (أمل/ خيبة) تباين دلالي

وتموت كثيرا يا ولدي

وستعشق كل نساء الأرض.. **مقابلة**

مقابلة: (تشاكل دلالي)/ (تباين تركيبي)

وترجع كالملك المغلوب: **خيبة**

---

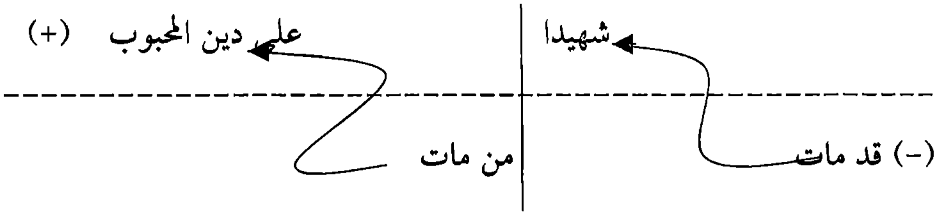
(1) ينظر:عبد الإله الصائغ:السابق، ص113 .

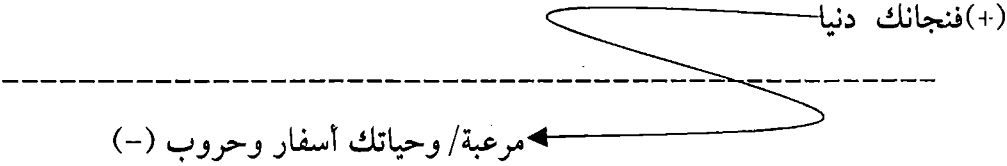
(2) نفسه، ص111.

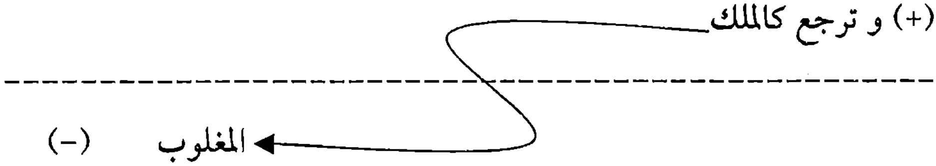
– وينظر:عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص 247.

(3) ينظر:محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص26- 27.

وفي المقطع صوّر بسيطة التّركيب بعيدة الدّلالة، تحمل الإنسان انزياحا من الوضع الموجب إلى السّالب والعكس. ونتأمل التّراكيب الشّعريّة التّاليّة:



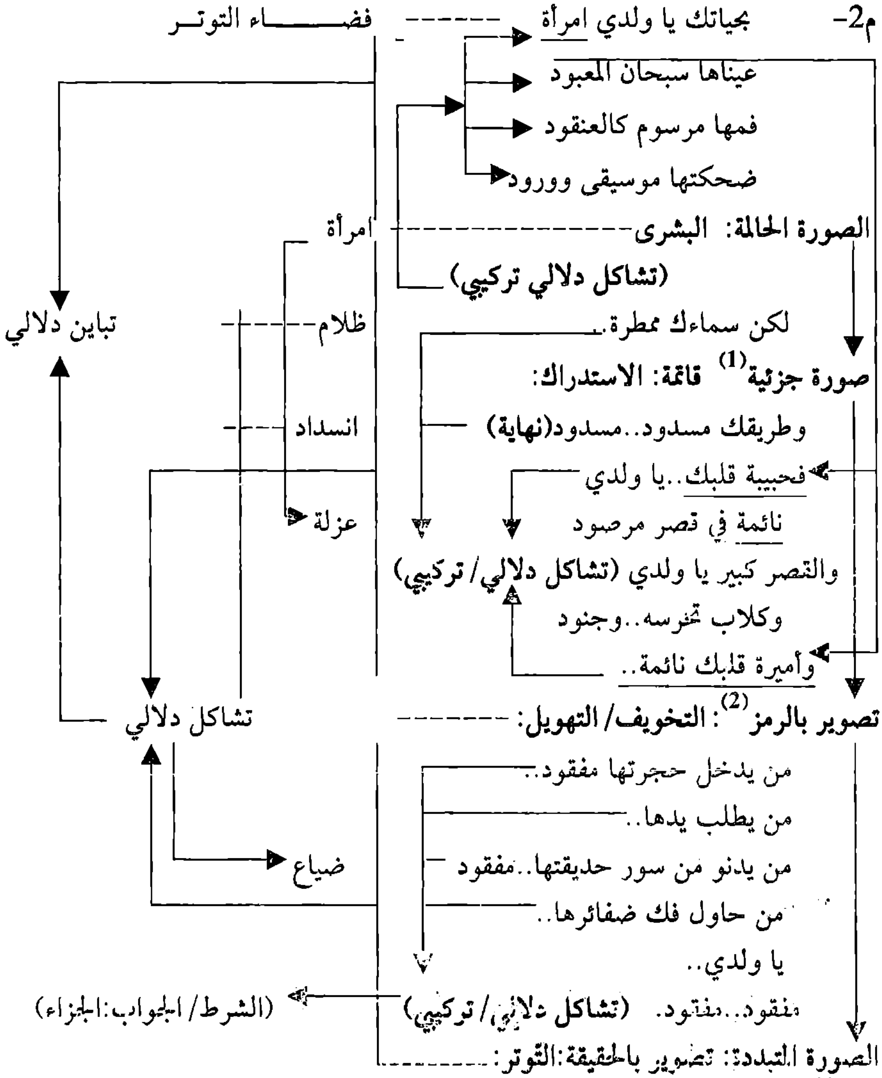




لقد حصرت القارئة اتّساع الدّنيا في ضيق الفنجان، وأكسبتها رعبا من رعب الرؤيا، لتتحوّل حياته من أسفار ومرح إلى أسفار وحروب، وفي ذلك نزول بيّن إلى الانحسار النفسي والوضع السّالب.

وهو ما يفسّر التّشاكلات والتّباينات التركيبيّة والدّلاليّة في المقطع،فلو استخدم الاستشهاد بدل "الموت/ الشهادة" لكان الوضع موجبا، ولكنّه الشّعر..فقد زاوج بين الثّنائيّة والحب ليرفع السّلب إلى الإيجاب،، ثم ينزل إلى السّلب بدلالة لفظ "مرعبة"، ثم يأخذ من رجوع الملك وضعا موجبا لوقوعه بعد فعل الحب، وينزله إلى الوضع السّالب بدلالة لفظ"المغلوب". وهكذا تتوالى الصّور صعودا ونزولا ليتمّ بناء الخطاب، والصورة في المقطع

الثّاني عينها، وكأنّه يعيد ذات الأحداث بنسيج لغوي مختلف، ينحو فيه إلى التفصيل.



---

(1) ينظر: عبد الإله الصائغ:السابق، ص103 .

(2) ينظر:محمد حسن عبد الله:السابق ، ص110 .

- و عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص165 .

وفي المقطع من الانزياحات الغارقة في السلبية ما يوافق جملة التشاكلات و التباينات في المقطع الشعري:

(+)لكن سماءك ممطرة

وطريقك مسدود(-)

(+)فحبيبة قلبك يا ولدي

نائمة في قصر مرصود(-)

(-)والقصر كبير يا ولدي ← كلاب تحرسه..وجنود(-)

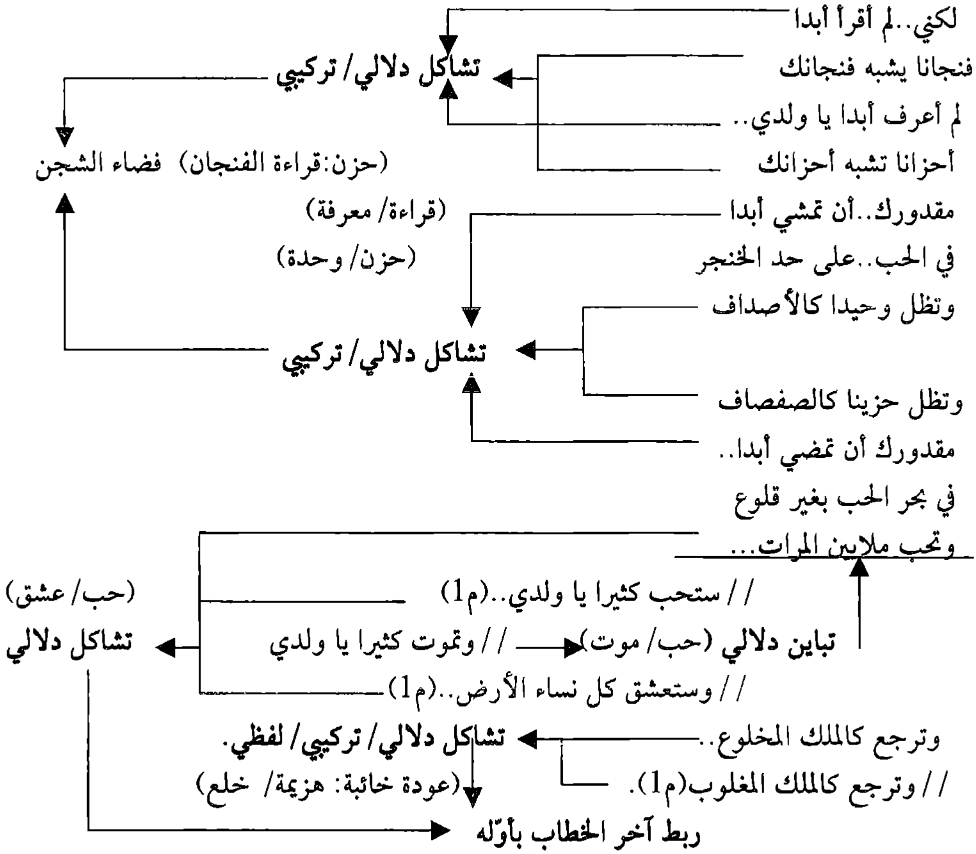
(+)من يدخل حجرتها/
من يطلب يدها/
من يدنو من سور حديقتها/
من حاول فكّ ضفائرها /

مفقود..(-)

غالبا ما يكون مطر السّماء مؤشّرا إيجابيا لما يحمله من أسباب الخصب والنّماء، ولكن التّعبير الشّعري هنا اتّخذ من هذه الصّورة قالبا سالبا يؤكّده لفظ "**وطريقك مسدود**"؛ فيكون بذلك نزول المطر علامة للتوتّر، وينبىء بحصول المكروه والمرفوض. هذا الرّفض تأكّد بما جاء بعده: "**حبيبة قلبك نائمة في قصر مرصود**"، "**والقصر كبير يا ولدي وكلاب تحرسه..وجنود**"، "**من...(أفعال التقرّب منها) مفقود**".

يعادل النّزول من السّالب إلى السّالب الاستغراق فيه، وهو إيحاء باستحالة الوصول إلى المبتغى وتحقيق الهدف، لا لضعف في ذات الشّاعر، وإنّما لقوّة المحيط الذي يأسر الحبيبة؛ ولذلك جاء الإخبار عن كلّ محاولة للاقتراب منها بالفقدان. إنّه الانسداد الواقع أمام عزلة الحبيبة، وعدم القدرة على الوصول إليها بما يساوي الضياع؛ فتتبدّد الأحلام وتتبخّر، وتسودّ الصّورة بفعل التّخويف والتّهديد. هذه صورة أخرى متطورة عن الصّورة الأولى، تشابهها مضمونا وتختلف عنها تركيبا، تماما كالصّورة السّابقة في المقطع الأوّل واللاّحقة في الثّالث.

م3- بصرت.. ولجمت كثيرا



إنّ النّزول نحو السّالب يستمرّ، ولكنّه يأخذ بعدا جديدا بفعل الارتباط الحاصل بين آخر المقطع الأوّل وآخر المقطع الثّالث؛ ليكون الخطاب بذلك واقعا في السلبيّة التّامة، وينسب الأمر كلّه للقدر، في صيغة اسم مفعول"مقدورك"، إيحاء بالفرض و الجبر.

(+)مقدورك..أن تمشي أبدا في الحبّ.

← على حدّ الخنجر(-)

ويلازم هذه الوضعية الوحدة والحزن كما في قوله:

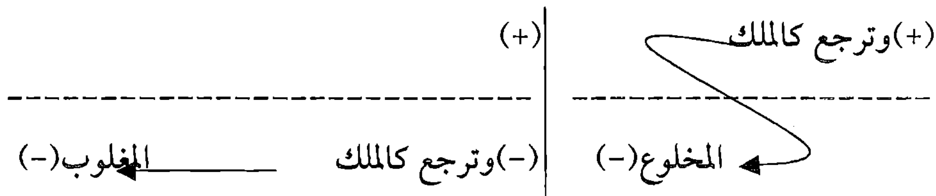
وتظلّ وحيدا كالأصداف وتظلّ حزينا كالصّفصاف (انسجام صوتي ممتع).

+ كائن حي	**-كائن حي(شيء)**	**+كائن حي**	**+كائن حي(نبات)**
+ ضياع	**+ضياع**	**؟**	**+طول**
+وحدة	**+وحدة**	**+حزن**	**+حزن؟**

في التشبيهين مقاربة غريبة؛ كيف تتساوى وحدة الأصداف مع وحدة الشاعر؟ وكيف يتساوى حزن الإنسان الحساس بحزن الصفصاف الذي لا يقيسه إلا من جربه؟

في حقيقة الأمر لا تهتم الأصداف بالوحدة لانعدام الإحساس عندها، وإنّما كونها منفردة لا يلقى لها بال هو ما يسوّي بينها وبين الشّاعر؛ فهي ملقاة على شاطىء تعبث بها الأيادي والأمواج، كما تعبث به الأوضاع من غير إرادة منه أو منها. وإذا كانت هي لا يهمها الضياع لأنّها شيء؛ فهو كائن حي، لا تحترم له رغبة، ولا يقدر له إحساس، ولذلك كان في غياب إحساسه موازاة لحال الأصداف ضياعا و وحدة. وهو وجه لتفسير انتشار اسم المفعول على امتداد الخطاب. وأمّا حزن الصّفصاف؛ فمن طوله الباسق المعانق للسّماء، وهو حزن معنوي يشابه حزن الشّاعر المعلّق بالحلم الضّائع، والواقع بعيدا

عن طول يديه. فحزن النبات-على صعوبة إدراكه -هو الذي يجعل الشّاعر يوقن بصدق النبوءة لتمكّن القارئة من كشفه، وقليل أولئك الذين لهم قدرة على الاستبطان والكشف لتتجلّى لهم الغيوب والخوافي. ولما تعلّق الأمر بالوحدة والحزن بعد المغامرة الفاشلة؛ فإنّ العودة لا يمكن إدراكها بعادي اللّغة، ولذلك تطلّب الوضع تصويرا يتناسب مع حجم الفاجعة...إنّها عودة الملك المخلوع بعد العزّة والمكانة.



شكل (1) شكل(2)

إن الوضع يوحي بانتقال من السّالب إلى الموجب(الشكل1)، ولكنّ حقيقته هو توغّل في السلبيّة(الشكل2)، وبذلك يتأكّد توقّع ثبات الصّورة مع تغيّر الشّكل الكتابي، فهو وضع شعوري واحد لصورة واحدة يتعدّد التعبير عنها، وتتوافق فيها المعاني الباطنة مع بنيات الخطاب ومحاوره، ليس اعتمادا على رؤية القارئة فحسب، بل لأنّ الشّاعر -وهو المخاطَب- عرف كيف يجعل من خطابه- بعد إعادة روايته- رحما خصبا لا يعرف العقر.

وترتسم من كليّة هذا البسط معالم صورتين مركبتين[1]، يقترح إيليا أبو ماضي-من خلال الأولى-هروبا من الواقع لتتخلص سلمى من حال الاضطراب والكآبة والحزن التي

[1] ينظر: روبرت دو بو جراند: السابق، ص 230- 232- 233.
- و:براون ويول:السابق، ص140- 141- 142.
- و:عبد الأله الصائغ:السابق، ص106.

يسبّبها المساء إلى المتخيّل لتنعم بالاعتدال و النّشوة والغبطة حين يصبح مساءها كضحاها؛ لأنّه التّحوّل الذي يحمل الأمل والتّفاؤل. بينما يقترح نزار قباني-في الثانية بناء على نبوءة القارئة- صورة تفيض مأساوية مستمرة من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، واقعا مرا، وحقيقة تبعث على اليأس في إدراك المرغوب فيه، بما يصنع ديمومة الأحزان والانكسارات الوجدانية. وكلتاهما تأخذ شكلا رباعي الأركان كما يوضحه التشكيلان:

- الصّورة المركّبة:

1-المساء: صورة مركبة

صورة جزئية 1 | صورة جزئية 2

(صاعدة) | السماء: أحلام/ كواكب/ نجوم/ رغائب (مستقيمة)

الحركة/ المكان: الأرض:

الرفيق: غائب---------------------------------غائب (يمكن حضوره: الحب)

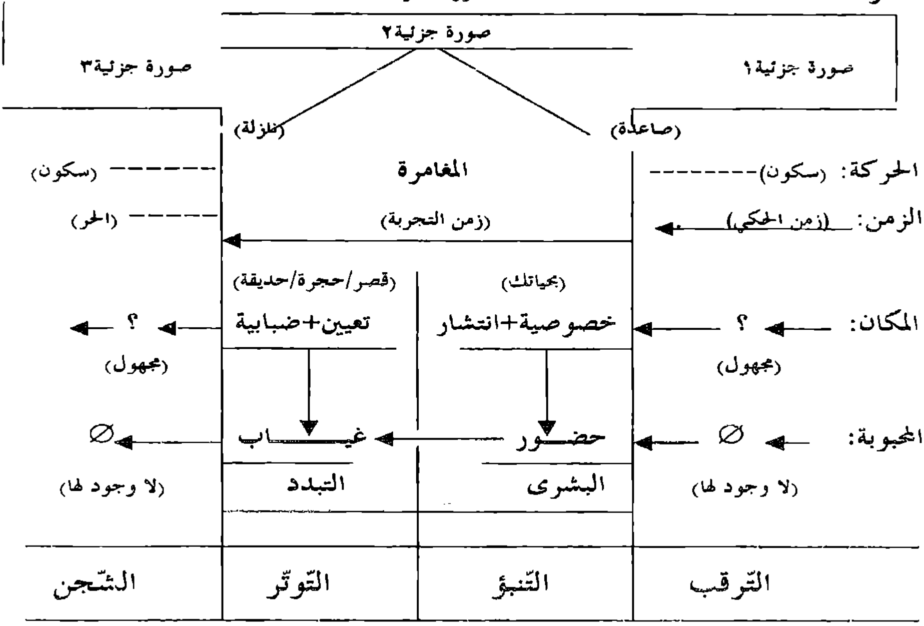
الزمن: الحاضر (زمن الحكي)-------------------- الاستقبال (زمن التجربة)

الحال: الاضطراب (المساء/ الدجى)---التحول------ الاعتدال (المساء=الضحى)

(كآبة/ حزن) ← (نشوة/ غبطة)

الواقع --- (تأمل) --- الانتقال --- (تفاؤل) --- المتخيل

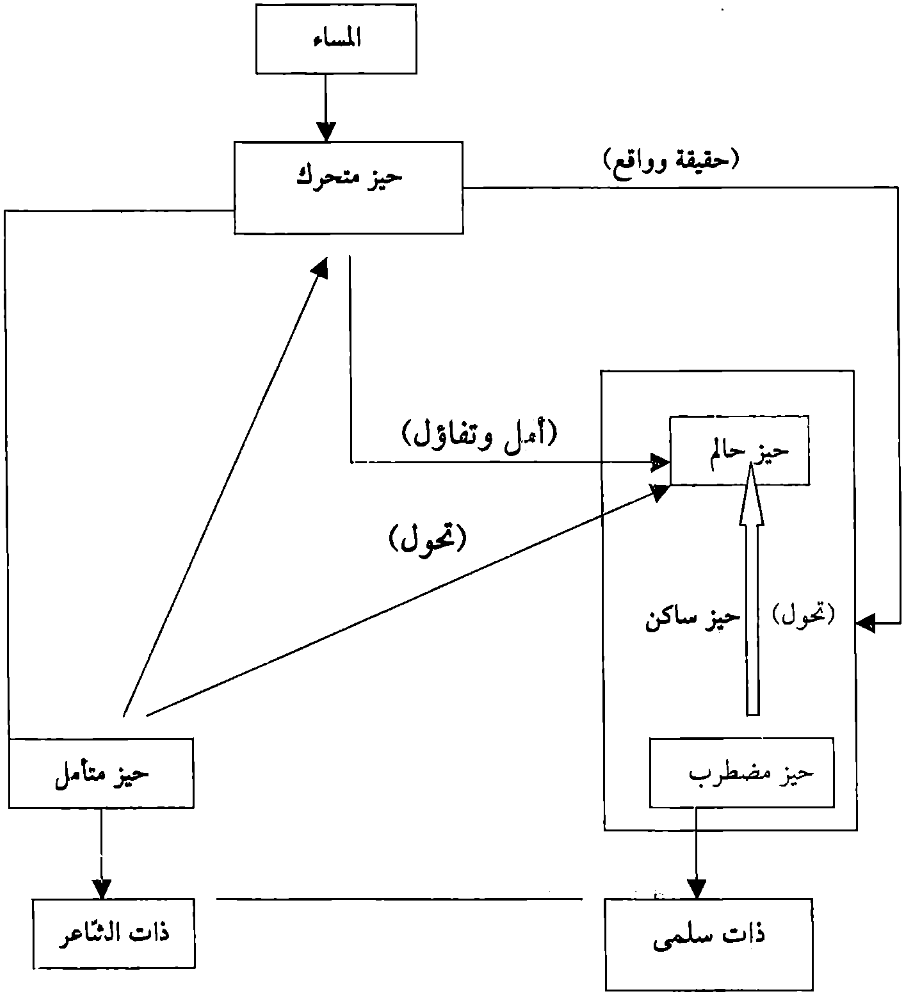
٢- قارئة الفنجان:



وهو ما يجعل من الخطابين في صورتهما الكليّة يصنعان فضاء من تفاعل الأحياز؛ فـ: "المساء"تمتد على محور الحقيقة والواقع؛ حيث سكون سلمى يحمل الاضطراب والحيرة، كما تمتد على محور الأمل والتّفاؤل؛ حيث يتحوّل الاضطراب حلما وأنسا. وكلّه توقّع من الشّاعر ليس لسلمى فيه كثير حديث ولا تعبير، فهي الصّامتة الجاثمة خلف هالة من المجهولات، فراح يكشف أغوارها ويركّب من الطّبيعة صوّر نفسها ليجد بينهما ما يحلّ به لغزها وهي ساكنة لا تنفعل!. وأما "قارئة الفنجان" فتقوم على ثلاثة أحياز في مستويين؛ السّاكن والمضطرب في الواقع، والحالم الواهم في المتخيّل. وهو تعدّ للصورة من مستواها المباشر إلى المستوى غير المباشر، أين تأخذ بعدا آخر، يتعدى السذاجة إلى المراوغة، والكل لغة تخفي أكثر مما تبدي. وكسابقه استعار من المرأة غطاء تسلل به إلى جرح غائر، ليحرك بلمسه ضمير الأمة النائم.

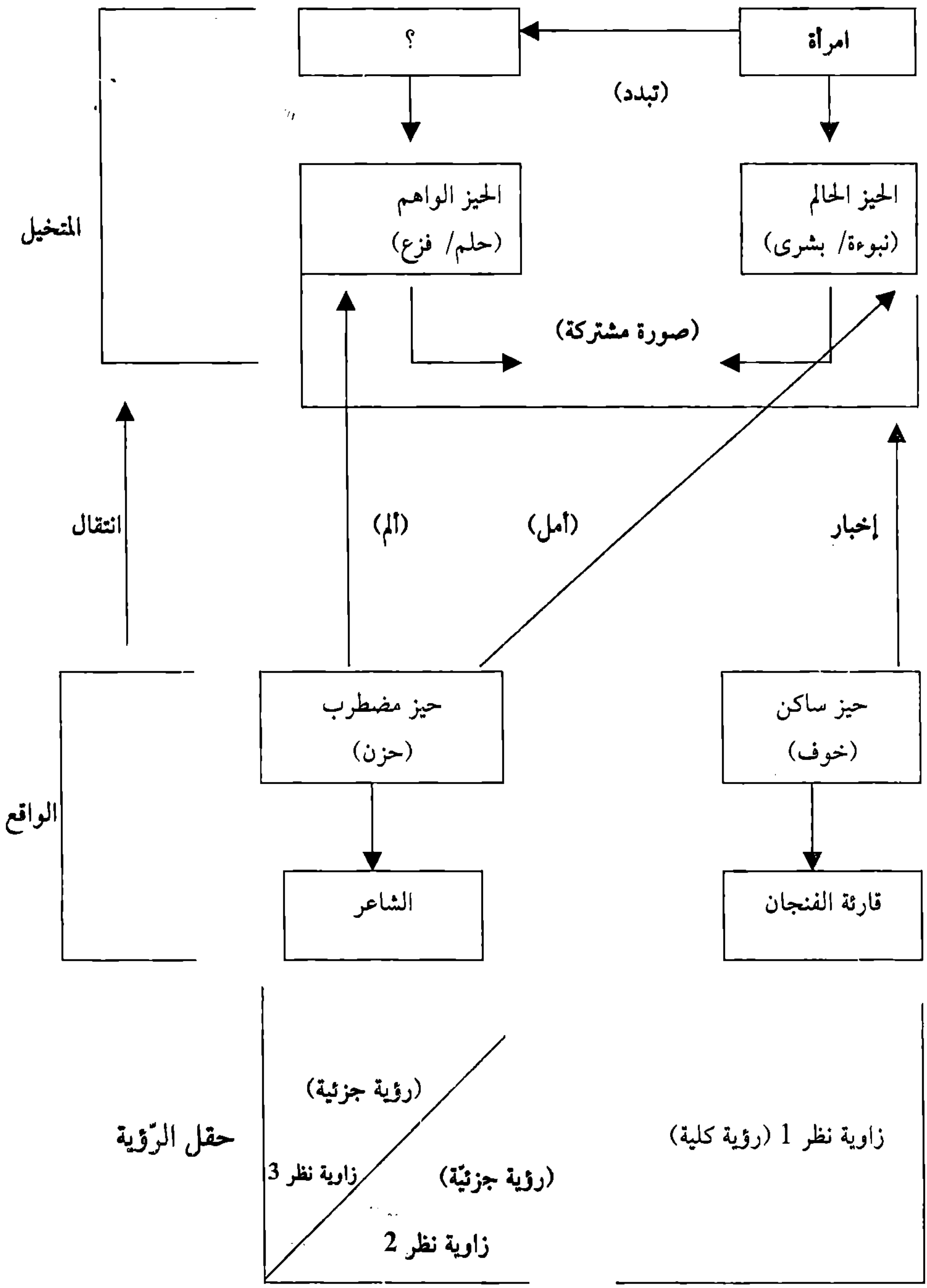
ويبدي التشكيلان الصورتين الظاهرتين المحيلتين على الخفيتين:

- الصّورة الكليّة[1] للخطابين:



(1) ينظر: ر.دو بوجراند:السابق، ص238- 240- 244- 294-295-364.. للتمثيل .و:يول وبراون:السابق، ص140-141-142.
- و: عبد الإله الصائغ:السابق، ص 104.

حرّك نزول المساء في سلمى إحساسا توقّعه الشّاعر حزينا تخمينا؛ أين تتقابل الأحياز بالتّناقض: المتحرّك/ الساكن والمتأمّل/ المضطرب، لتتحوّل نظرة الخوف إلى نظرة أمل وتفاؤل، وهو نقيض محمول الخطاب الثّاني وضعية مأمولة؛ حيث تتبدّل آمال الفرد على اتّساعها آلاما، وهي الحال التي جرى الشّاعر على طرحها في العراء لتكوّن صورة حقيقية لأفراد هذا العالم. فصار النظر من زاويتين، والمعرفة جهل وظن، والحياة ظنك وذلّ وهوان، وهكذا تبدو ملامح الحياة: قصيدة شعر، ووضعا مهزوما، وخطابا أمله في ألمه:


امرأة
؟
(تبدد)
الحيز الحالم
(نبوءة/ بشرى)
الحيز الواهم
(حلم/ فزع)
المتخيل
(صورة مشتركة)
انتقال
(ألم)
(أمل)
إخبار
حيز مضطرب
(حزن)
حيز ساكن
(خوف)
الواقع
الشاعر
قارئة الفنجان
(رؤية جزئية)
حقل الرّؤية
زاوية نظر 1 (رؤية كلية)
زاوية نظر 3
(رؤية جزئيّة)
زاوية نظر 2

إنّه النّص الحاضر في الخطابين معا، واحتمال نصّ غائب[1] على محور إنطاق الصوامت وملء الفراغات وارد، لتكتسب الصورة دينامية، تجعل من الخطابين صورة رامزة تحيل على وضع غير الذي تعنيه بنية الخطاب في مستواها اللغوي الأول، إنه التّحول الدلالي الذي يصنع المقام.

4- المقام: التحول الدلالي من النص الحاضر إلى النص الغائب:

يجوز أن يصور المقطع الأول لحظة هدوء وتأمل وترقب بدلالة لفظي "الخائفين/ الزاهدين"، والتساؤل بماذا تفكرين؟ بماذا تحلمين؟ مع العينين الباهتتين في الأفق البعيد إشارة إلى لبنان؛ فالشاعر يستحضر في شخص سلمى عودة إلى وطنه بعد زمن الهجرة، ويقوم دليلا على ذلك: "أحلام الطفولة" و"أشباح الكهولة"، فلو كان الأمر يتعلق بالرحيل خارج لبنان -وهو احتمال وارد- لما كانت أحلام الطفولة ترتسم قبل أشباح الكهولة، فقد صار الشاعر في عمر يحنّ فيه إلى وطنه الذي فارقه منذ زمن، وقد تقدّم به العمر وأصبح يحزّ في نفسه أن يفارق الدّنيا وهو بعيد عن أرضه ووطنه، ولذلك رمز للموت بـ: "الدجى الجاني". و لما كثرت عليه الأخاييل والهموم و تشتت أفكاره "المشاهد"، لم يعد يعرف ما تريده نفسه تحديدا. ولذلك فهي سائحة في الأرض ضلّت الطريق، فقد رغبت في الحضارة التي لم يأتمنها "يهوى البروق ويخاف تخدعه البروق"، فحارت حيرة الفارس

(1) ينظر: Catherine Kerbrat Orecchioni,Op.Cit,p17.
في معرض حديثها عن التحول الدلالي بفعل الرمز،داخل إطار كون أو عالم الخطاب.
- و:براون ويول:السابق، ص44.
- و:بيار جيرو:علم الإشارة، ص59.ويؤكد هذه الرؤية في حديثه عن اتساع النص ص135،بعد أن مهّد لذلك في ص77- 78 في اعتبار المعنى شفرات و تأويلات.
- و:جان ستاروبنسكي:نظرية الأدب في القرن العشرين، ص154.
- و: بسام قطوس: السابق، ص 54.

الذي لا هو حقّق هدفه "**لا يستطيع الانتصار**" ولايقبل بالهزيمة "**لا يطيق الانكسار**". إنها صورة لذاته المكلومة، عبّر عنها بالسائح على وجه الحقيقة، كما عبّر عنها بالفارس على وجه التشبيه والتمثيل، وفي ذلك تداع فني للصوّر، ولكنه هروب الذات من حقيقتها واقعا.

لقد جاءت هذه الأخاييل"الهواجس"مع خريف العمر"المساء"، فقد غابت"**لم تكن مرسومة في مقلتيك** "أيام الصبا"**الضحى**"، فلما غزاه السنّ ساوره الاكتئاب، لفرط ما يفكّر فيه، إنها أرض لبنان التي خيم عليها الاستعمار التركي"**ساد الصمت في جنباتها**"، ورأى في عودته إلى وطنه عودة العصافير...إلى وكانتها، والجمع هنا يخص المهاجرين أمثاله، الذين أخرجهم بغي الاحتلال"المسا"بعد أن تساوت عندهم المدائن والقرى والأكواخ والقصور؛ فكل الأمكنة صارت تعاني بمعاناة ساكنيها حتى غدا"**الشوك مثل الياسمين**". والأمر تعدّى الإحساس الذاتي إلى فعل الاحتلال "الليل"الذي لا يفرق بين الغث "المستنقع" و"السمين" النهر"، حتى مارس الإخفاء والتستر عن"**ابتسامات الطروب/ أدمع المتوجع**" وغاب الجمال تحت "**البرقع**"، وفي هذا اللفظ أكثر من دلالة تحيل على ممارسات في ذاك الزمن. وأما الجزع على النهار "الحرية" إذا كان الدجى "**الظلام**"**له أحلام ورغائب**" ولعل أقربها إلى النفس حديث التحرر، الذي لا يحلو إلا في ستر الظلام، وهي متعة لا تتحقق إلا في وضع كهذا، إنها الرغبة الخفية المضمرة، التي يؤمن بتحققها؛ فليل الطبيعة على سطوته لم يمنع أريج الزهر أن يفوح، ولا خرير المياه أن يسمع، ولا مسير النسيم في الفضاء، فكيف يكون لليل الإنسان "**الاحتلال**" أن يقمع حرية الأرض والعباد؟. هذه المتعة واللذة حاصلة في زمن الإحساس "**أصغي**=السمع" "**استنشقي**=الشم" "**تمتعي**=البصر"، فقد يأتي زمان الفناء وينعدم معه كل إحساس "**لا تبصرين به الغدير/ ولا يلذ لك الحرير**".

وفي انتظار تحقق هذا الأمل؛ يودّ لو تنعم نفسه بالآمال والأحلام كهولة وصبا، وهو النعيم الحاصل برغبة ملحّة في نفسه تطالها كما تطال لبنان.

ويجمع شتات صورته بين وضع لبنان ووضعه الذاتي في المقطع الأخير وبنفس التشكيل التصويري المبني على الرمز؛ فقد انتهى زمن الحرية"**مات النهار ابن الصباح**"، وعليه أن يعيش مع هذا الوضع "**فلا تقولي كيف مات**"، فكثرة التفكير لا تقود إلا إلى الأوجاع والمآسي، وهو ما يوجب الترك "**فدعي الكآبة والأسى**"ليحلّ محلّه حال الصبا" **واسترجعي مرح الفتاة**"، فقد عاش في هذا الزمن "**الضحى**"كـ"**الضحى**" إشراقا وبشاشة وبهاء، وما يمنع هذا الإحساس أن يحدث في زمن الاحتلال"المساء".

إنها صورة مركّبة تحمل جدلا دلاليا"**بين صورتين تتعاشقان لتنجبا صورة مختلفة مؤتلفة**"[1]؛ الأولى تثبت وضع الاحتلال والثانية تدعو إلى معايشة هذا الوضع، كما كانت الحال قبله، لتتولّد الصورة الثالثة، وفيها ندم على ترك الوطن في الماضي، وتوثّب نحو التّغيير في الحاضر والمستقبل.

إنّ نفس الشاعر مهمومة بالوطن، تؤرّقها آثار الهجرة، وتحرقها آلام الفراق، فاختار لذلك من الصور ما يحقّق رسالة عنده ومتعة عند الآخرين. والإحساس في"**قارئة الفنجان**" ليس عن هذه الرؤية ببعيد.

لقد مال نزار إلى القارئة كما مال أبو ماضي إلى سلمى، ولا حاجة لأحدهما إلى من مال إليه، وإنّما هو الفعل الشّعري وما يتطلّبه من فنّ التّصوير، بدء بلحظة الانفعال والكتابة؛ ولذلك يقدّم حديثه عن القارئة، لتبدأ التّنبؤ، ويكون النّص الغائب.

يتطلّب تقديم الحب تقديم المحبوب، فإن غاب المحبوب فالتّوقّع أن يكون معروفا لدى المتكلم، والحق أنّ الحزن في نفسه المرافق للخوف في عينيها قد سبق كل ذلك، وهو

[1] عبد الإله الصائغ: السابق، ص106.

إنذار بعظيم يعرفانه معا، فجاءت الطمأنينة بالحب "المكتوب"، وهو حب ليس كالحب، إنه أعمق وأشد حتى استوجب الموت من أجله الشهادة "**قد مات شهيدا/ من مات على دين المحبوب**"، ولا حب يقاس بهذا المعيار إلا حب الأرض والوطن في عرف المجتمع العربي. وعلى هذا الأساس يبدأ تشكيل الصورة بالضيق والرعب "**فنجانك دنيا مرعبة**"، والعلة كامنة في أسفار وحروب..وما أكثر حروب العرب مع إسرائيل خاصة في تلك الفترة وما قبلها، مما جعل الفلسطينيين يجوبون الأرض لاجئين، تتبعهم الهواجس اليهودية، فكم عاشوا للحب والأمل "**ستحب كثيرا يا ولدي**" وتغنوا بعودة يقودها العرب إلى الأرض المغتصبة، ولكنها طالت ولم تتحقق"**وتموت كثيرا يا ولدي**"حتى عشقوا كل مدن "نساء" الأرض، ليعودوا يجرون الهزيمة-هزيمة المنتصر قبل الحرب-، إنه وعد القومية العربية المقطوع بالنصر، إنه الفشل والذل والعار.

كيف لا وفي الأرض مدينة السماء "**بحياتك يا ولدي امرأة**" القدس الغراء، المسجد الأقصى وكنيسة القيامة "**عيناها سبحان المعبود**"، أصوات مآذنها وأجراس كنائسها تملأ الدنيا "**ضحكتها موسيقى وورود**"، وهي الأصوات التي لم تجد من يرتادها لتنعم بطمأنينتها السماوية "**سماءك ممطرة../ وطريقك مسدود**"؛ فالقدس المحتلة "**نائمة**"بين أحضان اليهود، وما القصر الكبير المرصود إلا فلسطين المحتلة، وما الكلاب التي تحرسها والجنود إلا حقيقة الموجود هناك. وكم من طامح لدخولها فاتحا "**من يدخل حجرتها/ من يطلب يدها/ من يدنو من سور حديقتها**"..بل كل من حاول أن يفك قيدها الذي يصوّره اليهود ضفائر، أصابه الوهن وقصر طريقه وصار من المفقودين...

إنّ الحلّ يبدو بعيدا، والحرية أمل لا يتحقق، ولذلك اختلفت طبيعة القراءة عند العارفين الذين يقدّمون ما دلّ على اليسر و الخير لينالوا ما يقتاتون به..لكن هذه القارئة أخبرت بكل ما هو مؤلم،جالب للحسرة والتأوه؛ لأنها تخبر عن غائب على وجه الحقيقة.. وبدا الشاعر الحزين بفنجانه الفريد لحوحا على المعرفة، يود أن تشرق شمس يوم وهو

على أرض مدينته الحبيبة...ولذلك اقترن الحب بالخنجر والقدر، فلا حياة بدون كفاحِ..إنه الكفاح الطويل الذي لا يحس به الآخرون "**وتظل وحيدا كالأصداف**" فيتولد الحزن بين الرغبة في التحرر ورفع الهمة والخذلان العربي "**وتظل حزينا كالصفصاف**"..محبا للخلاص من اليهود والاحتلال "**وتحب ملايين المرات**"..ولكن الهزيمة هي مقدور الوطن العربي الذي سيرجع من حيث أتى مخذولا؛ فالتحرير يتطلب الوحدة والتضحية... والعزيز (القدس/الأرض المحتلة) لا يسترجع إلا بالعزيز(النفس). ويقدّم الشّاعر بهذا الطرح روح الأمة في شخصه، وفي الزمن، لكي يستنهض همم الرّجال..ويستشرف المستقبل (الأسود).. الذي ينتظرهم وينتظرها، وما مستقبل تلك الأيام إلاّ حاضر أيّامنا.

يرتبط التحوّل الدّلالي كَ"مقام" بالوضع والرسالة التي تؤدَى بعد إقامة الاتصال بين المخاطب والمخاطَب عبر **قناة** تلفت الثاني إلى سماع رسالة الأوّل، وهي عنصر لغوي يشدّ غيره من العناصر لتلتئم شبكة التواصل، وتُؤَدَّى الرّسالة في أوفر الظروف حظا بين نية التواصل لدى المخاطب ونسبية القبول عند المخاطَب.

5- القناة وإقامة الاتّصال:

يهتمّ التحليل في هذا الموضع بكيفية الاتصال اللغوي والأساليب المناسبة للمقام الذي تندرج فيها الرسالة، بحثا عن نية الاتصال والإخبار، كما يهتمّ بالقبول والفهم، ومن ثمّ يحتوي المخاطبُ المخاطَب، ويكون فهم الرسالة قد بلغ درجته القصوى، وأمكن للمخاطَب أن يفكّ شفرات الملفوظ، على اعتبار التواضع المشترك بينهما. وتقدير كلّ ذلك عند القارئ خارج بنية الخطاب يقع على تتبّع الأساليب الدالة على لفت الأنتباه، ومدى استجابة المخاطَب ترديدا-كما هو عند نزار-، أو تقديرا للحال-كما عند إيليا-. وعلى هذا يشترك أبو ماضي والقارئة في إقامتهما للاتّصال مع سلمى ونزار في أسلوب

الخطاب والشرط والنداء والنهي، وتفرّد أبوماضي بالاستفهام وأسلوب الأمر كما يلي في الجدول(11):

1.5- إقامة الاتصال:

الأسلوب	المساء	قارئة الفنجان
الخطاب	-ك:(م1/ 4)،(م2/ 2/ 5/ 6)،(م3/ 1)،(م4/ 1/ 2/ 3/ 3/ 3/ 4)،(م8/ 6)،(م9/ 1/ 2/ 4)،(م10/ 4). -ت:(م2/ 1/ 3)،(م4/ 3/ 4). -أنت:(م3/ 4). -ياء الخطاب:تفكرين:(م1/ 5)، تحلمين:(م1/ 6)،تلمحين:(م2/ 4)،تفكرين:(م4/ 6)،تجزعين:(م6/ 4)،تبصرين:(م8/ 5).	مقطع1: -ك:عليك/ فنجانك/ حياتك/ . -(...):ستحب/ تموت/ ستعشق/ ترجع/ [ضمير مستتر=أنت]. مقطع2: ك:(بحياتك/ سماءك/ طريقك/ قلبك/ قلبك). مقطع 3: -ك:فنجانك/ أحزانك/ مقدورك×2. -(...):تمشي/ تظل/ تظل/ تحب/ ترجع/[ضمير مستتر=أنت]
النداء	-سلمى:(م1/ 5/ 6). -يا سلمى:(م2/ 6)،(م4/ 6).	-يا ولدي:(م1/ 2/ 3). -يا ولدي:(م2/ 1/ 7/ 9/ 16). -يا ولدي:(م3/ 4).
النهي	-لا تقولي:(م10/ 1).	-لا تحزن:(م1/ 2).
الشرط	-إن: فعل الشرط(منفرد)+جواب الشرط (متعدد).م7	-من:فعل الشرط(متعدّد)+جواب الشرط (منفرد).م 2
الاستفهام	-أ:(م2/ 1)وترتبط ب:-أم:(م2/ 2/ 3). -أين:(م3/ 2). -بماذا:(م1/ 5):(م1/ 6)،(م4/ 6). -لماذا:(م6/ 4).	------------------ ------------------------------ -----
الأمر/ الدعاء	-فأصغي:(م8/ 1)،استنشقي:(م8/ 2)،تمتعي:(م8/ 3)،دعي:(م10/ 3)،استرجعي:(م10/ 3). -لتكن:(م9/ 1)،لتملأ:(م9/ 2)،ليكن:(م9/ 4)/ لام الأمر+فعل مضارع=صيغة دعاء.	------------------------------ ------------------------------ ------------------------------ --------

يعطي الجدول تناسبا في استخدام نفس الآليات اللغوية في الخطابين لإقامة الاتصال بين طرفي التواصل، وبما أنّ مدار الفعل هنا لا يتعدّى علاقة المتخاطبين فيما بينهما؛ فإنّ الإحصاء يقوم دليلا على فعل التناص من جهة، وعلى تبليغ الرّسالة من جهة ثانية. والحقيقة أنّ إقامة الاتصال يتقدّم الرسالة في شقّها النظري، ليكون القبول والفهم بعدها، وهو ما دأبت على العمل به ولكن بشيء من التأخير، حرصا على تماسك العمل ونجاعة التحليل، لأنّ التعقيب والحكم على الفهم والقبول لا ينبغي أن يتقدّم على الرسالة، كما أنّ العناصر اللغوية المرتبطة بها (إقامة الاتصال) لا ينبغي أن يفرَّق بينها وبينهما (القبول والفهم) في مثل الطرح الذي أقدّمه، فالعمل جار على تحديد عناصر التواصل، وما يتّصل بها من علاقات بنيوية تسمح بتحليل منسجم.

يقوم الخطابان على تنامي الوظيفة الانتباهية؛ ولذلك يبدو في مركباتهما الاستعمال المباشر والكثيف لأسلوب الخطاب، مما أدّى إلى شيوع الضمير المتصل كالكاف سواء أكان مضافا إليه أو كان مفعولا به أو في محلّ جرّ، والضمير المنفصل المضمر وجوبا المقدَّر ب: أنتَ/ أنت، أو الضمير الظاهر(أنت) وتاء فاعل-وإن اقتصرا استخدامهما على "المساء"- تماما كحال ياء الخطاب، على اعتبار طبيعة المخاطَب في"المساء". ولم يقتصر التنبيه على ذلك، بل تعدّاه إلى النداء ب: "يا" صريحا أو مقدّرا، وزاده تأكيدا على رغبة الاتصال التكرار بعبارة: "سلمى" في "المساء" أو "يا ولدي" في "قارئة الفنجان". ولعلّ من أكثر صيغ لفت الانتباه النهي والأمر؛ لقد حدث النهي في نهاية "المساء" مع"لا تقولي" (م10/ 1)، ليقابل نظيره في بداية "قارئة الفنجان" مع "لا تحزن"(م1/ 2)، بينما تفرّد المخاطب بالأمر في "المساء" حتى خرج به إلى الدّعاء، تماما كتفرّده بالاستفهام، ولعلّ العلّة في ذلك هي غياب اليقين عند المستبطن(الشاعر/ إيليا)على عكس ما حدث في"قارئة الفنجان"، حيث بدت القارئة متيقّنة من نبوءتها..فلمَ تستفهم؟ ولمَ تدعو؟ إذا كانت نغمة الإشفاق محمولة في "يا ولدي"،

والإخبار ليس فيه إلاّ الموجع والمؤسف نهاية، والمحبوب والمرغوب بداية..فلا الاستفهام ولا الدعاء له داع في وضع يفترض أنه واقع لا محالة، على عكس رغبة أبي ماضي الذي يرجو أن تؤول الأحوال إلى أفضلها في نهاية كشفه لحقيقة "سلمى"، ليتأكّد من الطرحين ميل أبي ماضي إلى **الأمل**، كما يتأكّد ميل القارئة إلى **الجزم**، وهو الوجه التقابلي الذي يصنع الاختلاف بينهما رغم قاعدة الاتفاق الأولي.

وتتّضح هذه الصورة حين يوضع الشرط في الميزان؛ فقد وقع في الخطابين معا في آخر المكان النصي الأول-كما سيأتي في الإيقاع[(1)]-، وتعدّد فعل الشرط المسبوق ب "من" في"**قارئة الفنجان**"[(2)] ليتفرّد جوابه"**مفقود**"، ويتفرّد فعل الشرط المسبوق بـ"إن" ليتعدّد جوابه[(3)]، بل تعدّدت أداة الشرط "من"في "**قارئة الفنجان**" وتفرّدت "إن" في "المساء"؛ لأنّ بثّ الأمل يحتاج إلى الإقناع فتعدّد الجواب رغم تفرّد الشرط، في حين يحتاج الجزم إلى الإخبار فتفرّد الجواب رغم تعدّد الشرط.

هكذا نمت الوظيفة الانتباهية، ليتعلّق المخاطَب بالمخاطب، ويهتمّ بتفاصيل الرّسالة، ويدرك مضمونها، ويفهم محتواها، ويقبله فيحدث الاحتواء، ويكون المخاطَب داخل رؤية المخاطب، ويكون بثّ الرّسالة حينئذ ميسورا.

---

(1) تنظر الصفحة 154 وما بعدها من هذا البحث.

(2) ينظر المقطع الثاني من الخطاب:"من يدخل حجرتها مفقود../ من يطلب يدها..مفقود/ من يدنو من سور حديقتها..مفقود/ من حاول فك ضفائرها..يا ولدي..مفقود..مفقود".

(3) ينظر المقطع السابع من الخطاب: إن كان ستر البلاد سهولها ووعورها/ لم يسلب الزهر الأريج ولا المياه خريرها (ج1)/ كلا ولا منع النسائم في الفضاء مسيرها(ج2)/ فأصغي إلى...(ج3)/ واستنشقي...(ج4)/ وتمتعي...(ج5).

2.5- الفهم والقبول:..بين الاحتواء والاختلاف..

يقتضي البحث في وظيفة الانطباع لدى المخاطَب مراعاة قبوله للرسالة وفهمها، ولّما يعيد الشاعر نبوءة القارئة بكلّ تفاصيلها، يظهر قبوله للرسالة قبولا كليا، ويكون الإدراك إدراكا تاما، ومصدّقا للإخبار الوارد فيها بدلالة نشره لها بلسانه على لسانها. وعلى هذا الأساس يكون الشاعر (المخاطَب) داخلا تماما في إخبار المخاطب (القارئة) من غير وجود عائق(Bruit).

- عالم المخاطب يحتوي عالم المخاطَب

ويأتي الإخبار واضحا بفعل التكرار (Redondance) إلاّ أنّ الفهم والقبول يأتيان محتملين لعدم تصريح "سلمى" بالقبول أو الرفض...وهو ما ينمي العائق (Bruit)، ليبدو الاتّصال بينهما رغم قيامه متوقّفا على الإدراك والفهم:**المخاطب.المخاطَب**(على التماس).

وبما أنّ الميل إلى أنّ سلمى ما هي إلاّ رمز لذات الشاعر المتعدّدة؛ فتكون نية الإخبار عنده مساوية لنسبة الفهم والقبول، ويكون المخاطب والمخاطَب ذاتا واحدة، ويكون التواصل قائما في فضاء واحد يجمع بينهما معا في تعدّد مجازي لا تعدّد حقيقي:

- عالم المخاطب يحتوي عالم المخاطَب.

ولا يبقى إلاّ احتمال واحد يعارض هذا التوجه، وهو ما يقدّمه في المقطع الأوّل: فسلمى تساوي الطبيعة، والتفاصيل أنثويّة، فكيف الزّعم بأنّ سلمى هي ذات الشّاعر؟

يبدو أنّ الخطاب موجّه إلى الذات المفردة التي تتعدّد، وإنما أنّثها لأنه استأصلها ووضعها أمامه في مقابل الطبيعة ليستلهم منها الصوّر، فيصف حيرتها وقلقها كما تراها عينه، ويجسّهما على الحقيقة، ومعرفة ما في الطبيعة ميسور على كلّ قارئ مفترض، بينما معرفة ما في دخيلة نفسه لا يعلمه إلا هو، ولا يعرف وصفه خارج تقنية التصوير

الطبيعي، فتكون سلمى صورة الرّوح المتأملة الوطن البعيد، ويكون هو الجسد الواعي الذي يرقب سلمى وهي ترقب الوطن.. فهما عالمان في عالم واحد، يرقبان بعين الأسى عالم الوطن.. فيحسن حينها وصف المرئي -حتى وإن كان إحساسا- يختلج النفس ويؤرّقها.

فإذا استقام هذا الوضع كان الفهم تاما وكاملا، خاصة وهو يصارع نفسه ويخرج ما تضمره، ليقنّعه بقناع سلمى كما قنّع نزار ما تضمره نفسه بقناع القارئة...ويكون بذلك القبول الصريح عند نزار مقابلا للقبول المضمر عند "سلمى" أبي ماضي.

وتتفق الصورتان الرامزتان في التصوّر والموضوع والفضاء الواحد، وتختلفان في بعض خصوصيات الإبداع الشخصي بما يحقق جانبا من روافد التناص[1]..وهو ما يلخص جملة الاتفاقات التّركيبيّة من خلال الاستعمال، والدّلالية من خلال الموضوع والبواعث النفسية على الامتداد معمار الخطابين..

- الخلاصة: التقاطع بين الخطابين..

يطرح إيليا قضيّة الوجود المظلم في مقابل رؤية شخصية، تقوم على رؤية براعم الحياة في النّور، فلمّا جنّ عليها اللّيل حلّت هواجسه، وكثرت أخاييله. ويظّهر في ثنايا الطّرح جهل عميق بما تحتويه النّفس الأنثويّة في عالم هي طرف فيه، مع غياب الفعل الدّال والقول الحاسم. ولو أنّ الشّاعر نال من سلمى حقيقة شعورها لكفاه منها بعض خطابه. ولذلك استعار منها الصورة ولم يستعرها من غيرها...

ويحيل الطّرح على الضّياع واليأس في عالم رحب، وهو إحساس وجوديّ[2] محض، يجعل من حياة الإنسان بؤرة للتوتّر ونفقا ينفذ منه إلى الغيب في عالم الشّهادة، فلا

---

(1) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص199- 200 .وللتناص تنظر الصفحة 56 وما بعدها من هذا البحث.

(2) ينظر: حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص73.

هو يدرك من سلمى العلّة والسبب، ولا هي يمكنها التّعبير عن مصابها. ويبقى السّؤال بلا إجابة، ولا إدراك لحوافّه، ولربّما جهلته سلمى نفسها، وما يقدَّم لا يتعدّى التخمين. ولعلّها العلّة التي جعلت الشّاعر يرحل بها من عالم إلى عالم؛ فحينا يسري بها على الرّبى، وحينا يطير بها في السّحب، ويناوب الفعل على هذا المنوال حتى لا يرى من الدّنيا إلاّ كلّ جميل. فهل هي الحيرة يبليها النّسيان؟ أم هو القضاء الذي يجمع بين الوجود والعدم، فيكون البحث عن اللّذة في ما هو مظهر للفناء.

إنّ هذه الرّؤية مهما كانت طبيعتها، طرح صريح لما يؤرّق الذّات، جمعت بين روحين؛ إحداهما ساكنة تطوي بسكونها سرّها معها، والثّانية متحركة متسائلة، تحاول أن تجعل من الوجود في غيرها متعة بفعل المقابلة؛ فالنّاس أوّلا وأخيرا عازف عن الحياة ومقبل عليها، فليكن الإقبال غير مرتبط بالزّمن، فيأخذ من الضّحى حظّه من الجمال ويأخذ من المساء حظّه من الهناء، وليكن اللّيل والنّهار معا مدعاة للسّعادة والمتعة، وليكن الوجود في كليّته وجود المسايرة لا وجود الخصومة، يترافق معه اليسر، ويتباعد عنه الشّقاء والعسر.

ويثبت الحال هذا التّوجه مع قارئة الفنجان؛ فهي العارفة والعالمة لقواعد النّظر في المستقبل، ممّا يجعل الشّاعر يقف جاهلا أمام تلك القدرة على استشراف المستقبل، وهي لا تأبه بالوقع المؤلم لنبوءتها كما كان يحاول أبو ماضي، ويؤدي الزمن في كل ذلك دوره الأساسي في جملة التحوّلات الشعوريّة الحاصلة من حال إلى حال عبر محطات زمنية مختلفة، فمن حال الهدوء تأتي التجربة برواية القارئة ثم برواية الشاعر نفسه، قبل أن يعود إلى الحال الأولى محمّلا بألوان الهموم والمآسي.

ويصنع الزّمن فضاءً معرفيا يتمثّل في الخوف من المستقبل، ولذلك تتوقّع القارئة وضعا كئيبا يتحوّل فيه الأمل ألما، بينما يرجو أبو ماضي وضعا أفضل يتحوّل الألم معه أملا. وهو تشاكل في الموضوع رغم صورة التّباين التي يبدو عليها، فالزّمن الحقيقي فيه

بحث عن حقيقة غائبة، سواء تعلّقت بالحاضر نحو المستقبل -كما هوحال المساء-، أو تعلّقت بالمستقبل رأسا-كما هو حال قارئة الفنجان-. وعلى هذا الأساس، يقدّم الخطابان **نموذجا فلسفيا** يقوم على "**صراع الإنسان مع الدّهر**"، وهو الصّراع الذي لا يخلو منه نص، لحضور الزمكان فيه ركنا أساسا. ويتراءى الصّراع في الخطابين أكثر حدّة؛ ففي "المساء" يقع بين الذّات والغروب تفاعل شديد، أحيا كثيرا من التّوقعات لدى الشّاعر.

وفي "**قارئة الفنجان**" يؤدي الاستشراف دورا رائدا في تحريك الفعل الشّعري ضد الدّهر (الزّمن) الذي يقابله الإنسان خصما، ويبدو أنّ الغلبة دوما للزّمن. إنّه النّموذج الذي يطفو على سطح الكثير من النّصوص؛ فقد اتّخذه محمد مفتاح لرائيّة ابن عبدون[1]، ونونيّة أبي البقاء الرّندي[2]. ولئن كان الطّرح مشتركا بين كثير من الخطابات الشّعريّة في نموذج صراع الإنسان/ الدّهر، -كما هو الحال مع الخطابين-؛ فإنّ السبب في ذلك تشابه الأوضاع والظروف، مما ولّد موقفا موحدا ذا رؤية فلسفية وانسجام فكري، يرافقه اختلاف في الرؤية الجديدة التي تفصل بين الخطابين زمنا وأسلوبا...مما يحيل مباشرة على الانسجام السردي الإيقاعي في جملة محاوره، فقد تحوّل الخطابان من حيث الشكل الأدبي؛ إذ امتدّا من حيز الشعر إلى حيز السرد، وهو تحوّل أكبر ينحو إلى الشعرية، ويقوم بالكشف عن الشكل الآخر الحامل للرسالة، كما كان التحوّل الأصغر من قبل في المقام ينحو إلى الدّلالة وكسر المعرفة الشائعة باحتمال قائم على التأويل، يسوّغه الاستخدام اللغوي.

(1) ينظر: تحليل الخطاب الشّعري، ص173 وما بعدها. وركّز على بناء الخطاب في ثلاث بنيات (التّوتّر/ الاستسلام/ الرّجاء و الرّهبة)، تنتشر على أربع مدارات (الدّهر الغرّار/ الدّهر العادل/ الدّهر العادل الجائر/ الدّهر الجائر العادل).

(2) ينظر: في سيمياء الشعر القديم، ص 61 وما بعدها. ف:"الأسطورة والتّاريخ"تقوم عنده على الدّهر/ الإنسان في بنية التّناقض والتّضاد وبنية التّشابه، كما تقوم على الدّهر- الإنسان/ الإنسان تصويرا لمأساة الإسلام في الأندلس.

- ينظر :عدنان حسين قاسم:الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، ص306 وما بعدها.معلقا على تحليل الغذامي لإرادة الحياة لأبي القاسم الشابي، رابطا بين مصطرع الحركة والسّكون في القصيدة وبين حياة الأمّة العربيّة، ومصطرع المدّ والجزر في مدار التوازن وكسر التّوازن و مدار الارتداد (حركة القصيدة و حركة الأمة).

الفصل الثالث

شعرية الرسالة في الخطابين

1- المد السردي وحكائية الشعر:
1.1 دائرة الفعل القصصي
1.2 دائرة تقنيات السرد
خلاصة
2- نبض الشعر وحركية الإيقاع:
1.2-الفضاء الشكلي في الخطابين
2.2-المكان النصي
3.2-الوقفة
4.2-الوزن
5.2-القافية
6.2-التكرير
7.2-الزمن الإيقاعي
8.2-الكتابة الصوتية والتناسب المقطعي
خلاصة

1- المد السردي وحكائية الشعر:

- مقدّمة: لقد تمّ تتبع الأشكال الشعريّة على المستوى اللغوي في الوضع، وأعطت القوالب اللغوية للانفعال الشعري تناسبا مع محمولاتها الدّلالية، من حيث الأصوات[1] والمعجم[2] والتراكيب[3] تشكيلا هندسيا وتصويرا فنيا و انزياحا عن القواعد الدلالية لصناعة الفضاء المناسب للانفعال، خاصة حين امتدّ إلى المقام وتناسب القناع مع الحقيقة، والتبس هذا بذاك، وتحوّل المدلول الأوّل دالاّ ثانيا، يقتضي مدلولا جديدا، فتوسعت المسافة بينهما وزاد الإحساس الشعري عمقا، يؤازره التناص تجربة بين الخطابين.

ولا تتوقف هذه الصورة على المستوى اللغوي، بل تتعداه إلى السرد في حكائية تتوفر على جميع أركان الفعل السردي. غير أنّ وجودها في خطاب شعري يغيّر تناوله من شقّه العادي إلى شقّه غير العادي، الذي يصنع فضاءً شعريا، يحيل على جمالية للتصوّر الفني والتجاوب مع الخطاب وفهمه، إنّه-بمعنى آخر-كسر توقع يقوم على محو صورة الاختلاف بين الشعر والنثر، و تلازمهما في شكل كتابي واحد؛ لأن قيام البرهان على سردية الشعر[4] له وقع جمالي عند كل قارئ[5]، ويهيئ فضاءً للتجاوب تنعدم معه كلّ الحدود التنظيرية للجنسين الأدبيين. إنّ الشعرية هنا يصنعها الأفق الجديد القائم على أنقاض الأفق القديم، وهو وإن كان مجرد احتمال وارد؛ فإنّه يحمل معرفة جديدة. وسرديّة

---

(1) تنظر الصفحات 93- 96 من هذا البحث.

(2) تنظر الصفحات 97- 104 من هذا البحث.

(3) تنظر الصفحات 105- 120 من هذا البحث.

(4) تنظر الصفحات 23- 25 من هذا البحث.

(5) القارئ هنا ليس هو المخاطَب في بنية الخطاب، وإنّما هو القارئ خارجها، ويعود إليه تعيين عناصر التواصل ووظائفها اللغوية.

الشعر وجه من وجوه "الشعرية"، ووجهها الآخر التناص بين الخطابين "المساء" و "**قارئة الفنجان**" على مستويي الحكاية ذاتها وتقنيات السرد، فقد تمّ الربط بين التشابه من حيث الدافع والانفعال، ليستقرّ الجانب الشعري في تحديد علاقات الوقع الجمالي من حيث صفتها الشكلية المتشابهة إلى أبعد ما يكون التشابه. وهو ما يحيل بشكل مباشر إلى التساؤل الضمني للذات القارئة عن سرّ التكرار لذات القواعد البنائية لعمل سردي في خطابين شعريين منفصلين، ويفترض أن يقدّم المتأخّر من المتناصين رؤية جديدة ينبغي البحث عنها من بعد الاختيار والحلول[1]، فإن وجدت، صحّ القول بالتناص فيهما. ويكمن وجه الشعرية في هذا المقام في انفلات الانفعال الشعري من سلطان الأول من الشاعرين ليجد لنفسه مسكنا جديدا في سلطان الثاني، له من الأول أساسه وله من ذاته فضاؤه. وبذلك يربط التناص بين الشعر والسرد على تباعدهما من حيث الجنس.

لقد تمّت البرهنة على سردية الشعر في الفعل التأسيسي، وبناءا على ذلك تأتي البرهنة التطبيقية في هذا الموضع، وهي تقوم على تتبع عناصر السرد في الخطابين من حيث القص ومن حيث تقنيات السرد[2]. يتحدّد في دائرة الفعل القصصي **الموضوع** (Theme) بعد تجسيده في حدث يجمع في مكان ما **شخصيات** (Personnages) تتصارع فيما بينهما بمرافقة **المساعدين** (Adjuvants) و**المعارضين** (Opposants) في علاقة صراع (Relation de lutte)، لتتحدّد **الرغبات** الداخلية والخارجية المؤثرة في أفعال الشخصيات، فيتعين بذلك **الاتصال والانفصال**، وما يرافقهما من **اتساع والحسار** نفسيين، داخل **البرنامج السردي** (Prgramme Narratif) و(علاقة الرغبة Relation de

(1) تنظر الصفحة 57 من هذا البحث.والرؤية الجديدة ثابتة لغة كما في الصفحة 124من هذا البحث.ويجري البحث عن التماثل في الآتي.

(2) سيأتي تهميش كل عنصر من عناصر القصّ أو تقنيات السرد في التحليل، ص 138 و ما بعدها لدائرة القص.وص 149 وما بعدها لتقنيات السرد.

Desir)، وتأتي **النهاية** (Fin/ Resolution/ Situation Finale) لتصفية أحد طرفي **الصراع** وتعود الحكاية إلى **وضع البدء** (Début/ Situatuon Initiale) بعد مرحلة **الوسط** (Milieu) أو توالي الأحداث (Déroulement des évenements)). وفي كلّ ذلك يؤدي الزمن في محوريه زمن التجربة وزمن **الحكي** دورا أوليا في اختلاف أو اتفاق **المبنى الحكائي** (Sujet) و**المتن الحكائي** (Fable)؛ حيث تأتي إمكانية إعادة الحدث كما تأتي إمكانية تغيير ترتيبه، فتبدو جديّة العمل وشعريته. ويترافق هذا المدّ القصصي مع **التشويق العاطفي** (Emotion Affective) و**الصدفة** (Coincidance) و**المفاجأة** (Surprise) و**الحسّين المأساوي والسحري** (Emotions Catastrophique et Magique)، وكلها تسري على المستوىٰ النفسي لطرفي عملية التواصل،ليكتمل بناء الحكاية بما يستجيب للرؤية الفنية والمعقولية في الطرح.

بينما في دائرة تقنيات السّرد يتعيّن في الحكي **السارد** (Narrateur) وما يستعمل من تقنيات حكائية حتى تبدو علاقة المتن بالمبنى الحكائيين، كمايتعيّن في **التبئير** (Focalisation) علاقة السارد بالشخصيات، وعلى قدر المعرفة بينه وبينها تتحدّد **الرؤى التبئيرية الثلاث** أو ما يصطلح عليه (**وجهة النظر**: Point de vue)؛ فإذا تساوت المعرفة بينه وبين إحداها كانت "**الرؤية مع**" (Vision avec)، فإذا علم السارد ما خفي عن الشخصيات كانت "**الرؤية من الخلف**" (Vision par derriere)، فإذا فاقت معرفة السارد معرفة الشخصية كانت "**الرؤية من الخارج**" (Vision de déhors)، وهو في كلّ ذلك داخل نطاق الحكي، لأنّ احتمال كونه خارج نطاق الحكي ليكون مجرد شاهد وارد أيضا، وإنما يختار **صيغة** سردية إنشاءً أو إخبارا تتلاءم مع باقي الاختيارات البنائية للحكاية.

وإذا كان تحديد الموضوع في القصة؛ فإنّ تحديد **الحوافز** (Motifs) التي تبعثه يكون في تقنيات السرد كقيّم مستقلّة مجرّدة؛ لأنّ الحافز يقوم مقام الفكرة الفلسفية خارج نطاق التجسيد، ويأتي **التحفيز** (Motivation) في محاوره الثلاثة، جامعا بين الاقتصار على الضروري **تأليفا** (Compositionnelle)، ومعقولية الأحداث **واقعية** (Réelle)، وتناغم الأجزاء والمكوّنات **جماليا** (Esthétique).

ويبدو اشتراك بناء القصة مع تقنيات السرد في (الزمن والحكي) و(البرنامج السردي والتحفيز) و (الموضوع والحوافز)، غير أنّ الحكاية في الدائرة الأولى تقع في حدود الدائرة الثانية؛ لأنّ الزمن يوافق المكان، والحكي طريقة في إعادة البناء. والبرنامج السردي جزء من الحكاية يهدف إلى تواصل الموضوعات بالعوامل، والتحفيز رؤية لتماسك البناء. بينما الموضوع قيمة مجسمة بأحداثها والحوافز قيّم مجرّدة. رغم هذا التفريق بين العناصر المكوّنة للدائرتين؛ فإنّ التقارب بينها شديد، فالكل يدخل في بنية القصّ، ولولا هذا التقارب بين هذه الثنائيات لفقد الحكي صفته الأدبية وشعريته التي يقوم عليها الحديث في هذا المقام. وعليه؛ تجمع الدائرتان في **النموذج العاملي لغريماس** (Model Actantiel de Greimas) تركيبا كليا من بعد التحليل الذي يعتمد على جدولة المعطيات، ثم التعليق عليها بما يحيل على تناص الخطابين من حيث السرد، كما تناصا من حيث اللغة، تتبّعا لنقاط التقاطع. وفي هذا الفلك تبدأ رحلة الشعرية الكامنة في سردية الخطاب الشعري على دائرتي الفعل القصصي وتقنيات السرد.

1.1-دائرة الفعل القصصي:

تقوم هذه الدائرةّ على الوحدات الشكلية والوحدات النفسية. والجدول(12) يخصّ الوحدات الشكلية[1] بمركباتها في الخطابين:

---
(1) ينظر: جوزيف ميشال شريم: السابق، ص11.

	المساء	قارئة الفنجان
الموضوع Theme/ Objet	-صراع الإنسان مع الدهر. -الثورة على الاحتلال ورفضه والمعاناة من مخلفاته. - طرح القضية في حديث الذات مع الذات(إيليا/ سلمى)"القناع". -يحكي قصة رفاقه من خلال معاناته الخاصة الناتجة عن معاناة الوطن.	-صراع الإنسان مع الدهر. -الثورة على الاحتلال ورفضه والمعاناة من مخلفاته. -طرح القضية في حديث الذات مع القارئة في قصة حب عاثر"القناع". -يحكي قصة الوطن الجريح،والكرامة الضائعة
المكان Endroit	-الطبيعة:أرضها/ سماؤها/ مياهها/ ... -مكان مقنع/ مرموز له:لبنان.	-محدد مع ضبابية. -غير محدد مع وضوح. -مكان مقنع/ مرموز له:القدس/ فلسطين.
الزمان[1] Temps	-زمن التجربة=زمن الحكي. -المبنى الحكائي=المتن الحكائي. -احترام تسلسل الحدث القصصي. -الحاضر الممتد إلى المستقبل(زمن لحوي). -رواية الحدث بمعرفة آنية. -التجربة والحكي يقودهما الشاعر. -يعيش قلق الماضي في حاضره.	-زمن التجربة=/ =زمن الحكي. -المبنى الحكائي=المتن الحكائي. -احترام تسلسل الحدث القصصي. -الماضي الممتد إلى المستقبل(زمن لحوي). -رواية الحدث بمعرفة ماضية. -التجربة نفسية تقودهما القارئة/ الحكي نفسي يقوده الشاعر. -يعيش قلق المستقبل في ماضيه وحاضره.
الحدث[1]	أ-الصراع:يبدأ بالحسار وينتهي باتساع.	-يبدأ باتساع وينتهي بالحسار/ مع

(1) نفسه، نفس الصفحة.
- و: إبراهيم السيد:نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فنّ القصّة، دار قباء للطباعة والنشر
- والتوزيع، القاهرة،ج.م.ع،1998، ص231.

	المساء	قارئة الفنجان
Déroulement des Evenements	-المساعد:التحرر،العمر،العودة،الغربة،... -المعارض:.الواقع،الاحتلال،.... ب-الرغبة:داخلية يريد من خلالها إدراك معرفة تغني عن السؤال. -وخارجية فرضت عليه وضعا لا يرغب فيه:البعد عن الوطن وعن المعرفة. -انفصال لا يجبر إلا بالعودة إلى الوطن/ وتحقيق المعرفة اليقينية. -ماض حاضر مستقبل اتصال--- انفصال---اتصال (حقيقة) (أمل) +(اتساع/ اتصال) -(الحسار/ انفصال)	التكرر. - المساعد:الاحتلال،التخاذل،الهوان،... -المعارض:التحرر،رفع الهوان،.... -الرغبة:داخلية يدرك من خلالها واقعه المستقبلي في نبوءة القارئة. -وخارجية فرضت عليه البحث على وضع لا يطاله:المرأة/ الأرض. -انفصال لا يجبر إلا بلقاء الحبيبة/ تحرير الوطن و المدينة المقدسة. ماض حاضر مستقبل اتصال ---- انفصال ----انفصال (حقيقة) (حقيقة) (حقيقة) +(اتساع/ اتصال) -(الحسار/ انفصال)
الشخصيات(2) Personnages	-الشاعر: المتحدث الوحيد،يحاول معرفة الواقع، يبذل أطروحات،... -سلمى: علة الانفعال، صامتة، تتفاعل مع الزمن(ضحى/ مساء)لا مع الشاعر وتتعدد؛	-الشاعر: يحكي حديث القارئة، يتطلع إلى المستقبل، صامت زمن القراءة والتبصر،يتعدد أثناء القراءة وبعدها...،

(1) ينظر:جوزيف ميشال شريم: السابق، ص11، والنزاع كما في الصفحة13،وفي الصفحة15 تحت اسم العراك.

(2) نفسه، ص12.

- و: برنار فاليط: السابق، ص93.

	المساء	قارئة الفنجان
	ففي الضحى=/ = عن نفسها في المساء. -كلاهما رئيسي.	-القارئة: تتفاعل مع الشاعر، ترسم المستقبل، وتعيّن ملامحه، وتنزل به الأرق والقلق... -المرأة الحلم، الغاية الغائبة، الأمل والفرج. -الشاعر والقارئة كلاهما رئيسي.
التصفية النهائية[1] Résolution	-نهاية أمل، فيها انفتاح يجدد التجربة لعدم حصول المراد. -تنعم سلمى بالراحة النفسية عندما تعيش لحظات التنفل بين الأرض والسماء. -نهاية مأمولة قد لا تتحقق. -نهاية مفتوحة.	-نهاية مؤلمة، فيها انفتاح يجدد التجربة لعدم حصول المراد. -لا يرتاح الشاعر بالنهاية، بل تزيد أرقا وقلقا. -نهاية حزينة ولكنها واقعة. -نهاية مفتوحة.

وتظهر من الجدول معالم البرنامج السردي للنص الغائب في الخطابين معا من خلال علاقتي الاتصال والانفصال، والذي يبدو كما يلي-رغم قلة الحدث الدرامي الذي يعوضه الصراع النفسي-:

ب/ س[2]=إنجاز محول.ذات الإنجاز.ذات الحالة n الموضوع ←ذات الحالة u الموضوع.

اغتراب　　احتلال　　الشاعر　　الوطن　　الشاعر　　الوطن

هجرة　　ظلم/ قهر　　　　الحرية　　　　الحرية

اتصال　　　　انفصال

حركة برغبة خارجية (الاحتلال) ولّدت رغبة داخلية (الهجرة) ←—— حقيقة.

---

(1) ينظر: جوزيف ميشال شريم: السابق، ص15.

J.M. Adam, Op. Cit, p 57.

(2) J.M. Adam, Op. Cit, p 50.

ب/ س= إنجاز محول.ذات الإنجاز.ذات الحالة u الموضوع ← ذات الحالة n الموضوع.

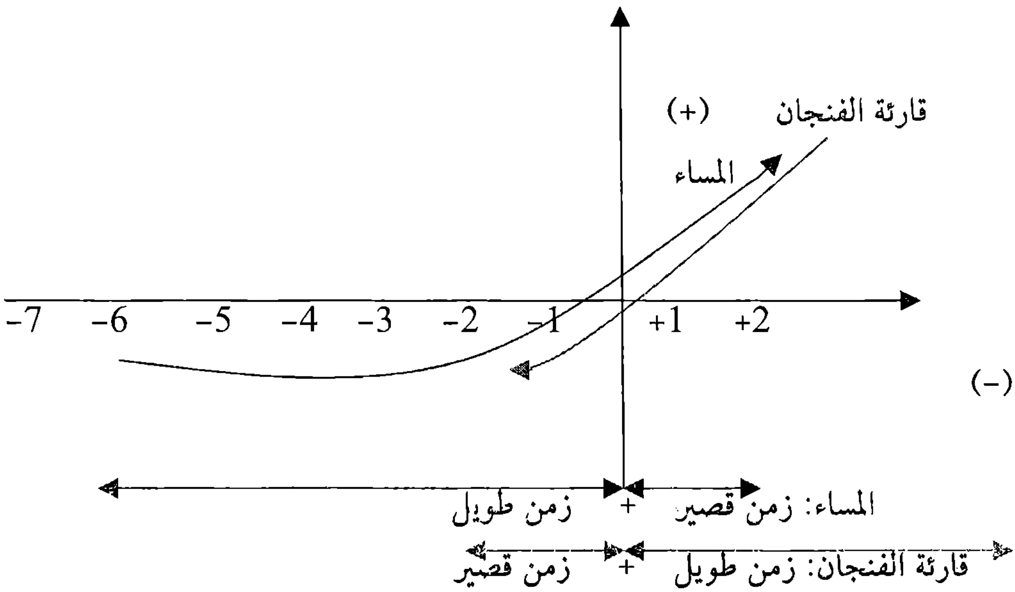
خريف	الأمل	الشاعر	الوطن	الشاعر	الوطن
العمر	الرغبة في العودة		التحرر		التحرر
			انفصال	اتصال	

رغبة داخلية فردية (العمر) ولّدت رغبة داخلية جماعية (التحرر) ← أمل.

يحوي البرنامج السردي في "المساء" نظيره في "**قارئة الفنجان**"؛ لأنّه ينتهي في الشق الأول من البرنامج الأول، فقد حدث الانفصال منذ زمن قصير بعد زمن الاتصال الطويل، والاتصال الآتي آيل للفشل بنظرة تشاؤمية، تقابلها نظرة تفاؤلية تحدو أمل الشاعر رغبة في الاتصال من جديد. بينما في النص الحاضر جاء البرنامج السردي قائما على القلق والتوتر بفعل الزمن في "المساء" والبحث غير المجدي في "**قارئة الفنجان**"؛ لأن مستقر الأحداث هي الذات نفسها مما يعمق نغمة الألم. فحالة الكآبة التي تعيشها سلمى وأدركها الشاعر حدثت بالانفصال عن زمن الضحى، ولكي تجد مرحها وحيويتها لابد أن تتعلق بأمل لقاء الضحى من جديد-أي الاتصال بقيمته المعنوية-، وعلى اعتبار الحال والوضع، رأى الشاعر أن يصنع الاتصال أملا حادثا في المستقبل،كمحاكاة ما يجب أن يكون..وعليه جاء التسلسل: اتصال-انفصال-اتصال على محوري الحقيقة ثم الأمل (الرجاء/ الأمنية) ليخلق اتساعا نفسيا بعد دهر طويل من الانحسار.

وأما في "**قارئة الفنجان**" فقد جاء البدء من الحاضر ليوقع على النفس معرفة ماضية؛ إذ هو يعلم يقينا -يقين المنجّمين- أنّ الانفصال الحاصل بعد الاتصال هو علة التنجيم كرد فعل لاإرادي لحالة القهر التي يعيشها، وقد مرّ به البحث حتى أدرك ضياع الأمل واقفا أمام صدق النبوءة... فكان الاسترجاع بحثا عن اتصال جديد لم ولن يحدث، ولذلك تتابعت وتعاظمت نغمة الهبوط والاضمحلال، صانعة انحسارا نفسيا بعد زمن من

الاتساع. وعلى هذا الأساس؛ يبدي الشكل السردي فصلين وجملة مشاهد: فأما الفصل الأول في"المساء"، فقد جاء طويلا لشموله فترة الاحتلال (القهر) وفترة ما بعد الاحتلال (الهجرة)، بما يساوي زمني الاتصال والانفصال، وكلاهما مشهد منه. وأما الفصل الثاني، فقد جاء قصيرا مساويا لمشهد واحد (الأمل في الاتصال) وتصور المشاهد بعده تتمة طبيعية. بينما في "**قارئة الفنجان**" جاء الفصل الوحيد على شكل مشهدين؛ أولهما طويل يمثل زمن الاتصال، وثانيهما قصير يمثل زمن الانفصال، وهو مفتوح على مشاهد قد تأتي بما ينمي فصول الحكاية. والحكايتان تتقاطعان في مسارهما القصصي، ولكنهما تتعاكسان اتجاها؛ إذ "المساء" تنحو إلى الإيجاب، و"**قارئة الفنجان**" تنحو إلى السلب، والشكل الموالي يوضح ذلك:



ترتبط هذه المتواليات القصصية[1] أساسا بأطراف القصة بداية[2] ونهاية[3] وحبكة[4] وأفعال شخصيات[5]. كانت البداية في "المساء" بلقاء الشاعر سلمى، وبلقائهما توالت الأحداث في مظهريها الحاضر والغائب، وانتهت عند الاقتناع بالتسوية بين المساء والضحى زمنا، لينشأ فيهما معا الرغبة في الحياة والإقبال عليها. وفي "**قارئة الفنجان**" كانت البداية حيث النهاية، ثم عاد بحركة إلى الوراء لإعادة القصة كما حدثت، وكانت خاتمتها هي الخيبة الحاضرة. وأما الحبكة من حيث الأداء السردي؛ فإنها وقعت في الخطابين حبكة كشف[6] لا حبكة حل. وأتت العقدة[7] في الخطابين معا مع المشهد الأول، للتساؤل لماذا؟.. وتقع في النقطة (-2) في "المساء"، والنقطة (-1) في "**قارئة الفنجان**" لوقوع التحوّل بعدها إيجابا وسلبا نحو الحل في شقيه السحري في "المساء" والمأساوي في "**قارئة الفنجان**"، وهو ما يتصل بشكل مباشر بالشخصيات وملامحها وتكوينها.

تتحاور شخصيتا "المساء" في شكل مونولوج؛ فكلّما طرح الشاعر سؤالا على سلمى أجاب عنه مستبطنا ذاتها، معتقدا أنّ ما قدّمه هو الجواب الصحيح. من هنا تكون

(1) ينظر: السيد إبراهيم:السابق، ص51.
- و: -J.M.Adam,Op.Cit,p49.

(2) ينظر: إبراهيم صحراوي:السابق، ص122.

(3) نفسه، ص125.
- و: جوزيف ميشال شريم:السابق، ص15(التصفية).
- و: -J.M.Adam,Op.Cit,p57.

(4) ينظر: السيد إبراهيم: السابق، ص231.

(5) ينظر: برنار فاليط: السابق، ص93.

(6) ينظر: السيد إبراهيم: السابق، ص230-231. فلا يسأل:ماذا سيحدث؟ بعد توالي جملة أحداث، وأما الحبكة الفنية كما هو شائع في الدراسات الأدبية فلا تحتاج إلى برهنة بعد التحليل.

(7) ينظر: والاس مارتن: السابق، ص167.

أول صفة في بناء هذه الشخصية هي **المعرفة**، معرفة حقيقتها المسببة لذاك القلق البادي على ملامح الوجه، ولا تكاد تخفيه إلاّ بالسكوت، وهو ما يكشفه بالكلام والنشر دون الجزم بأنّه الاستبطان السليم.. وهي عينها حقيقة "**قارئة الفنجان**"؛ إذ تصنع القارئة بمعرفتها المستقبلية في جوف الشاعر قلقا بدأ بالحزن لبداية تنجيمها بالخوف، ثم يتطور ليصير شجنا يمتد من الماضي إلى المستقبل، وهو ما يحيل على الصفة الثانية وهي **المعاناة الكبيرة** لكل من السارد في "**قارئة الفنجان**" وسلمى في "**المساء**"، فلا يوجد من دواعي السرور ما يجعلهما ينشرحان صدرا، ويطيبان نفسا، بل الموجود كله ألم وقسوة وقلق، ليتيح إمكانية تقبّل الصفة الثالثة وهي **رحلة البحث عن الذات**؛ حيث تبحث سلمى عن الضحى، لأنّه محوّل لشعورها نحو الانشراح والاتساع، ويبحث الشاعر عن حلم النبوءة ولا يطاله. ولو أنّ سلمى في مسعاها لا تصل بحال إلى مرادها، فلا المساء دائم الكينونة ولا الضحى كذلك، وهو ما يقوي إسقاط سلمى على ذات الشاعر -إيليا- والمساء على علة الاغتراب. ونفس الأمر ينطبق على السارد في "**قارئة الفنجان**"؛ إذ لا تعدو النبوءة أن تكون عرافة، وإنما أخذ منها صورة المرأة الجميلة للوصول إلى تحقيق ما يمكن أن يكون مستحيلا، ولذلك كان إسقاط هذا الفعل على تحرير الأرض..لتبرّر هذه المعطيات -وفي جميع الأحوال- أفعال الشخصيات. هكذا جاء بناء الشخصيات الرئيسية في الخطابين معا من حيث الفعل والصفة وتلازمهما[1]، وهو ما يصنع تناسبا بين تكوين الشخصيات وأفعالها من حيث الحكي، وتصحّ تسميتهم أبطالا[2].

ويفضي تأملّ الخطابين إلى تكوين الشخصيات الثانوية[3] في صورة ملائكية؛ فالمرأة في نبوءة القارئة لها أوصاف غاية في الجمال، وللشاعر أن يدرك منها الراحة

(1) ينظر: والاس مارتن: السابق، ص153.

(2) ينظر: برنار فاليط: السابق، ص93.

(3) نفسه، نفس الصفحة.

والطمأنينة.. وفي "المساء" يحاول السارد (الشاعر) أن يجعل لسلمى نفس الصورة؛ حيث يتساوى عندها الزمنان (الضحى/ المساء) ليكون الإحساس نفسه فيهما معا بشاشة وهناء. وتكون الصورة الأولى صورة الحقيقة، والثانية صورة الأمل.. وعليه؛ جاءت سلمى صورة جميلة تقابل الطبيعة في ملامحها كما في المقطع الأول من الخطاب: الشعر= السحب/ والوجه= الشمس / الذات= البحر(ساح/ صامت/ خشوع الزاهدين). وهي الصورة التي -بملامح الجمال فيها- تتنافى مع صورة سلمى الكئيبة الحزينة، ولا تتوافقان بحال، لتكون بينهما مقابلة يتناقض فيها المظهران الخارجي والداخلي، بما يؤثر "**على المجرى العام للأحداث**"[1]. وعين الفعل مع شخصيتي "**قارئة الفنجان**": فالشاعر السارد والمرأة الحلم؛ والتي جمالها-كما في المقطع الثاني: العين سبحان المعبود/ الفم= العنقود/ الضحكة= موسيقى وورود-، لم يغن عن عذابه، بل زاده ألما أنّه لا يدركها قط. ورغم الطرح الأنثوي في الخطابين معا؛ فإنّ الهوية لم تكن بحال جنسية،بل هي إنسانية إلى أبعد الحدود،تهتم بالحال وترأف بها، وتعيش معاناتها، حتى وإن بدا ذكر صفات الجمال في "**قارئة الفنجان**" دافعا للبحث المضني، كما بدا الضحى في "**المساء**" دافعا للراحة النفسية والأمل في الحياة. وقد كفّ السارد في الأول من الخطابين لسانه عن تتبّع سقطات الهوى، أملا في تحقق رغبة داخلية بلقاء حالم، ولكنه أبقى على الوقع المؤلم لموافقته الحال. بينما في الثاني دأب أبو ماضي على إبراز صورة الأمل ولكن بدون رغبة جنسية[2]؛ لأنه لا يخاطب إلا نفسه المتعددة بفعل الأحداث، والحال التي تدفعه للانفعال لا تجتمع مع المد الغرامي، إلا أن يكون غرامه بالوطن الذي لم يبد أبدا بشكل ظاهر في الخطابين معا، ولكن تتبع التمفصلات يوصل إلى ما حواه التحليل.

---

(1) إبراهيم صحراوي: السابق، ص183.

(2) ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 189 وما بعدها.

إنّ غياب التوزيع الجغرافي المباشر في الخطابين و المفترض أن يوحي إلى الوطن، وقع بالتعدي إلى الرمز كما هو حال الأسماء[1]؛ فسلمى من السلم والأمن، وهو الغائب في السرد/ الخطاب. والقارئة من القراءة والمعرفة والفهم والتبصر، وهو جمع بين العلم والعرافة، بين الثابت والمتحول، بين القطع والظن.. وفي ذلك ترجمة أكيدة لحال كل الشخصيات التي تتعلق بهذه القارئة، بما تطرحه نبوءتها من صدق وكذب؛ أيصدق قولها بفعل الحدث الواقع؟ أم يخفق بفعل العرافة؟ ويوحي الطرح بالشك في الوضع القائم، وأنّ الحاصل لا بد أن يندثر يوما طال الزمن أو قصر، ليفرض المسكوت عنه نفسه على القارئ الذي يعرف دجل القارئين في العرف الاجتماعي العربي، ويحقق الخطابان تمثيل الأنا للهوية الجماعية بشكل غير مباشر لا يظهر التحول[2]، سواء من حيث طبيعة الانفعال أو من حيث اختلاف المواقف. وبذلك يكون كل مركب سردي في الخطابين فضاء يتداخل مع غيره ليصنع من المتخيل وجها آخر للواقع، ويرسم الهوية الحقيقية للفعل السردي الذي لا يعطي في صورته العادية وقراءته البسيطة تلك الهوية وذلك الواقع بفعل التلاعب بالرموز. إنه تكاثف الوحدات الشكلية للحكاية في توافقها مع الوحدات النفسية.

إنّ ما ينطوي عليه الخطابان من عناصر الوحدات النفسية[3] يلخصه الجدول(13):

---

(1) ينظر: إبراهيم صحراوي: السابق، ص194.

(2) ينظر: حسن نجمي: السابق، ص166إلى172. إظهار ما ليس في الباطن بحيث يبدو موافقا لحال غير الحال الماثلة في الواقع. وحسن لجمي يتتبع كتابات سحر خليفة في يوميات المواطن الفلسطيني (الشخصيات القصصية) الذي تمرد على الهوية الجماعية في الظاهر. وفي حال الخطابين جاء الانتقال من الطرح القومي الجماعي إلى العاطفي الفردي.

(3) جوزيف ميشال شريم: السابق، ص11.

	المساء	قارئة الفنجان
التشويق العاطفي[1] **Emotion Affective**	-معرفة علة القلق/ كآبة المساء. -السكوت...وتوقع الكلام. -الجمال(مقابلة سلمى/ الطبيعة). -لقاء الضحى..هل يسعد سلمى؟	-تحديد المكان ثم تمييعه. -البحث. -القلق بفعل النبوءة. -الرغبة في حدوث لقاء مرتقب
الانفعالات الوجدانية[2] **Agitations Emotionnelles**	-سلمى=الطبيعة؟(جمالا). -وقع المساء/ الضحى. -الوقوف على مصابها. -غياب الانشراح والاتساع في حضور الألم والشجن. -اللذة في ما موقعه الألم. -الدعاء لها...	-الخوف بعينيها./ لا تحزن. -الحب عليك هو المكتوب. -فنجانك دنيا مرعبة/ وحياتك أسفار وحروب. - ستحب كثيرا يا ولدي وتموت كثيرا. -وترجع كالملك المغلوب. -بحياتك ...امرأة.(جملة الأوصاف) -سماءك ممطرة وطريقك مسدود. -من....مفقود. -لم أقرأ أبدا فنجانا يشبه فنجانك. -لم اعرف أبدا أحزانا تشبه أحزانك. -تظل وحيدا../ حزينا.. -وترجع كالملك المخلوع.

(1) نفسه، نفس الصفحة.

(2) نفسه، ص19.

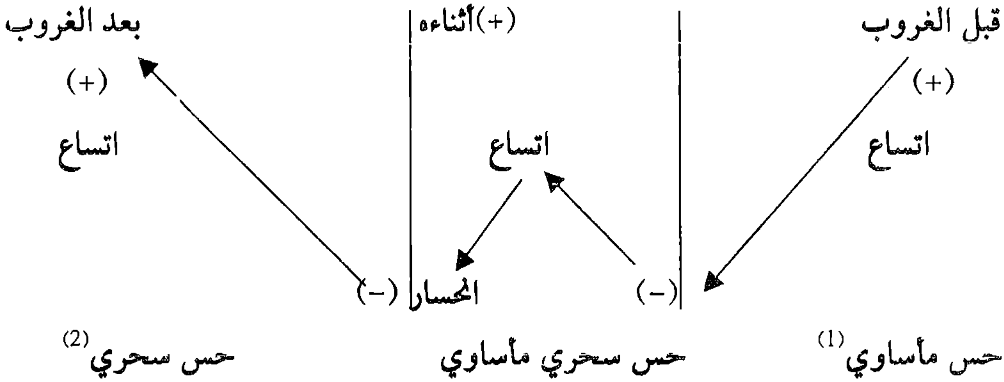
لقد وقع اللقاءان **صدفة**؛ فإيليا يقع على سلمى في مقابلة البحر مما دعاه للتفاعل مع حالها، وراح يستبطنها من خلال ما تبديه ملامح وجهها. وأما نزار فتذكر حديث القارئة لما أصابه من ضيق نفسي، ويحتمل لقاؤها به صدفة كما هي العادة، فقد كان لوقع حاضره عليه نقل إلى سابق العهد. فإن كان ذهابه إلى القارئة في الأول مقصودا –وهو احتمال وارد–؛ فإنّ سرده الأحداث وقع صدفة بالتفاعل، لتكون على لسانه نبوءة محققّة.

إنّ الصدفة في وقوع اللقاء أو في عمليتي الاستبطان والتنبؤ، ولّدت وحدة نفسية تساهم في تطور الحدث السردي وهي **المفاجأة**، التي في حقيقة الأمر تمثل المحرك الأساسي للحدث؛ ففي "المساء" جاء تشبيهها بالطبيعة جمالا مفاجأة لسلمى التي يفترض أن تكون ملامحها دليلا على ما في جوفها، ثم أدركت مع الزمن أنه رأى فيها ذلك مرتبطا بما في أعماقها لمّا شبّهها بالفارس الحائر والسائح الضال عن الطريق، وهي المفاجأة الثانية لها، ولذلك رأى أن يدعو لها بما فيه خير بقائها. وفي "**قارئة الفنجان**" جاءت المفاجأة مع "**بحياتك يا ولدي امرأة**" ومن أوصافها صارت حلما فاجأه وجوده بعد بداية النبوءة بخوفها وحزنه كما سيأتي، ثم لا يلبث أن يصير حلمه المفاجئ بخارا يحيي فيه مفاجأة فقدانها حين يعود كالملك المغلوب، أو حين يعود كالملك المخلوع وهي الصورة الأبلغ والمفاجأة الأكبر؛ ففي الأولى يمكنه إعادة المحاولة وإصابة الهدف بعد حين، وأما الثانية فقد جرّدته من كل قدرة على الفعل. و راح "الشاعران" بهذا التصور يسردان المتواليات القصصية انتقالا من الصدفة في البداية إلى المفاجأة إلى التشويق العاطفي.

لقد أدى الاهتمام المتزايد بمعرفة علّة القلق إلى حدوث تشويق عاطفي يخمّن معه القارئ ذات العلة وبخاصة في ضوء السكوت الذي يولد فكرة الكلام بمرور الزمن، ولمّا يقترح الشاعر كآبة المساء علّة يلوح في الأفق لقاء الضحى علة للانشراح والأمل، غير أنه يغيّر الوضع بالتسوية بين المساء والضحى كتشويق جديد يصنع في القارئ الرغبة في الاستمرار مع الحدث. ولما كانت النهاية على هذا المقدار يتعين له عدم انتهاء القصة...

وفي "قارئة الفنجان" يبدأ الجو العام بالمفاجأة الحالمة المحيلة على المكان لتسهيل الوصول إلى المرأة..ولكنّ الحاصل أنّ المكان يميّع بعدم التحديد وراء جملة الرموز، فتتبخّر الآمال رغم السعي والبحث. ويصنع الوضع في القارئ تخيّل الرغبة في حدوث لقاء مرتقب ليرى ما سيحدث بعد ذلك، ولكنه وضع مأمول فقط بفعل النهاية التي تفتح بداية جديدة من غير حدث.. ويبقى القارئ والشاعر المهموم بنبوءة القارئة متعلقين بصورة هذه الرغبة الغائبة في الحدث السردي، والحاضرة في المخيّلة التي ترغب في نهاية غير التي ختمت الخطاب. ويمتزج هذا التشويق العاطفي بالانفعالات الوجدانية، وينجر عنه جملة الانحسارات والاتساعات النفسية، والتي يفترض أنها تتّسق مع الحدث. ويظهر تتبّع الخطابين ثلاثة أزمنة تتحكم في الانفعال: قبل المساء وأثناءه وبعده في "المساء"، وفي "قارئة الفنجان" وفي زمن التجربة: ما قبل النبوءة وأثناءها وبعدها، وفي زمن الحكي: ما قبل الاسترجاع وأثناءه وبعده. والتفصيل يختلف بعلة تباين زمني التجربة والحكي في الخطاب الثاني، وتشاكلهما في الأول. وتمثيل هذه الأزمنة يعطي التشكيلات التالية:

-المساء:

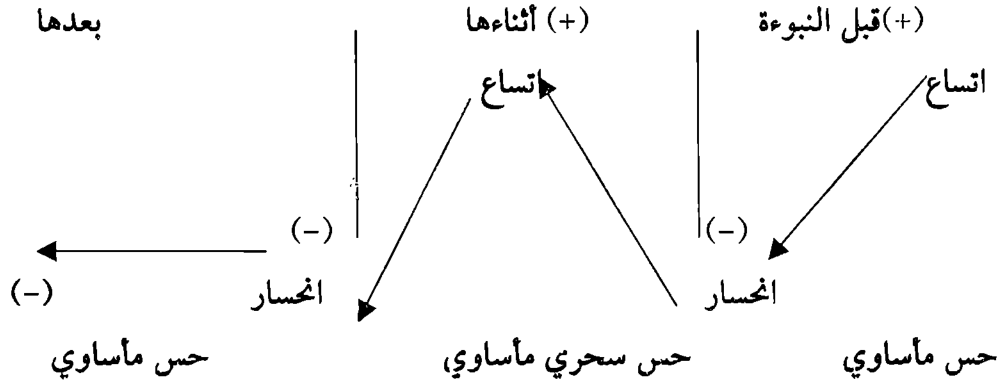


(1) ينظر: جوزيف ميشال شريم: السابق، ص19.

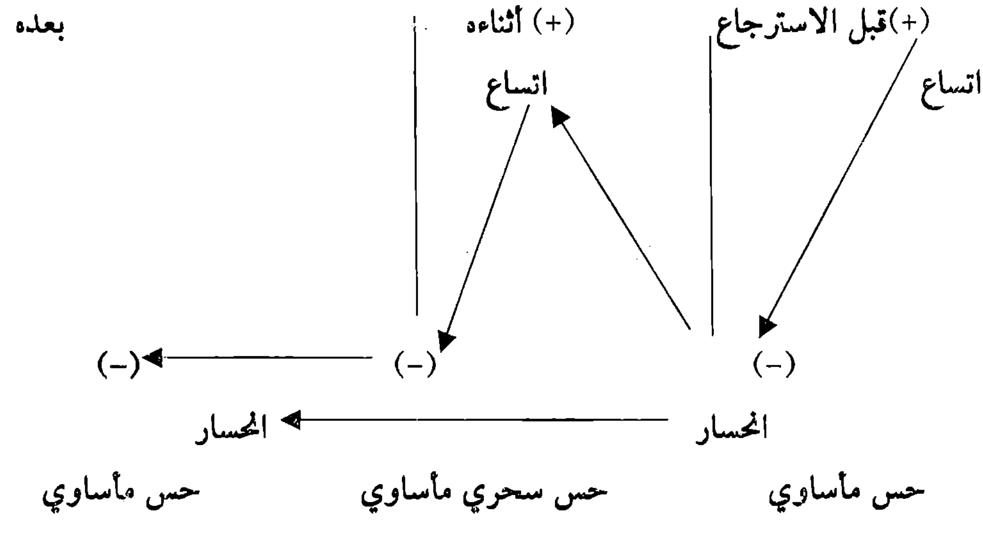
(2) نفسه، ص20.

اتساع الوسط برغبة من السارد لم تجد في نفس سلمى صداها. والانفعالات في الخطاب الثاني (قارئة الفنجان) كالآتي:

1- زمن التجربة:



2- زمن الحكي:



ويظهر الشكلان بوضوح تطابق زمني الحكي والتجربة بما يساوي احترام سيرورة الحدث، كما يبديان تطابق الانحسارات والاتساعات في الزمنين بما يساوي تكافؤ الشعور فيهما معا حسا مأساويا أو حسا سحريا أو حسا سحريا مأساويا. و يكمن الاختلاف الوحيد -في الشكلين- في استمرار الانحسار أثناء الحكي لمعرفته المسبقة بالنتائج على عكس زمن التجربة، ليصنع هذا الاختلاف التطابق مع "المساء" في المرحلتين الأوليين كما هو واضح في الرسوم، ليتأكد زعم التناص بين الخطابين. بينما المرحلة الثالثة من الأول على النقيض من ثالثة الثاني لاختلاف الرؤى في تعيين النهاية..

ويشترك الزمن هنا كعامل بين الزمن المطلق في البناء القصصي المعيّن بالحاضر إلى الاستقبال في "المساء"، وبالماضي إلى الاستقبال في "قارئة الفنجان"، وبين الزمن السردي المعيّن بالتجربة و الحكي، ولذلك يقع رابطا مهمّا بين الوحدات الشكلية والنفسية للفعل القصصي وبين تقنيات السرد.

2.1- دائرة تقنيات السرد[1]:

إنّ الجدول(14) يقوم دليلا على زوايا التقنيات السردية في الخطابين:

العنصر	المساء	قارئة الفنجان
الحكي[2] Narration	-السارد=الشاعر،لا يتعدد. -يستعمل السرد المباشر،ويتساوى فيه المتن والمبنى الحكائيين.	-السارد=الشاعر،يحكي ما حكته القارئة. -يستعمل تقنية القص بالاسترجاع (FlashBack) يصف ويبلغ الأخبار، ليتساوى المتن والمبنى الحكائيين.
الصيغة[3] Style	-إنشاء بفعل الحيرة والاضطراب"التوتر"	-إخبار بفعل المعرفة المسبقة

(1) ينظر: جوزيف ميشال شريم: السابق، ص16.
- Michel Aucouturier, Op. Cit, p 30.

(2) ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص89.

(3) ينظر: جوزيف ميشال شريم: السابق، ص 17.

زاوية التبئير[1] Focalisation	-السارد=شخصية رئيسية؛تعرف ما تعرفه الشخصية الأخرى، ولكنها أكثر منه معرفة،أي الشخصية الرئيسية أكثر معرفة من السارد الذي يجهل بعض الأحداث. -الرؤية مع(Vision avec)	-السارد=شخصية رئيسية تعرف الأحداث،من خلال معرفة الشخصية الأخرى،أي الشخصية الرئيسية أكثر معرفة من السارد الذي يجهل بعض الأحداث. -الرؤية مع(Vision avec)
الحوافز Motifs(2)	-التوتر والقلق.. - المعرفة:الاستبطان -الاحتلال/ العبودية/ -الظلم/ الضياع/ القهر/ -الثورة والرفض (رفض الواقع) / ابتهالي. - الحرية/ التحرر..	-التوتر والقلق.. -المعرفة:التنجيم -الاحتلال/ العبودية/ -الظلم/ الضياع/ القهر/ -الثورة والرفض (رفض الواقع)/ غير ابتهالي. - الحرية/ التحرر..
التحفيز[3] Motivation	-التأليفي: كل ما في الحكاية ضروري لقيامها،وهي خالية من الزوائد. -الواقعي:معقولية الأحداث وتناسقها واضحة. -الجمالي:تناغم أجزاء الحكاية وتكاثفها مع الإيقاع لا يخفى.	-التأليفي:كل ما في الحكاية ضروري لقيامها،وهي خالية من الزوائد. -الواقعي: معقولية الأحداث وتناسقها واضحة. -الجمالي: تناغم أجزاء الحكاية وتكاثفها مع الإيقاع لا يخفى.
وجهة النظر[4] point de vue	-الحكي من وجهة نظر السارد الشاعر -سلمى هي الموضوع في علاقتها بالواقع.	-الحكي من وجهة نظر القارئة. -الشاعر هو الموضوع في علاقته بالواقع.

(1) ينظر: يمنى العيد: السابق، ص95. و جوزيف ميشال شريم: السابق، ص17. وحسن نجمي: السابق، ص109. و برنار فاليط: السابق، ص102.

(2) ينظر: يمنى العيد: السابق، ص51.

(3) ينظر: بوريس أوزبنسكي: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 79. مبحث: شعرية التأليف.
و: -Michel Aucouturier, Op. Cit, p21.

(4) ينظر: والاس مارتن: السابق، ص172-175.
- و: بوريس أوزبنسكي: السابق، ص57-60-111.
- و: السيد إبراهيم: السابق، ص232.
- و: يمنى العيد:السابق، ص190.

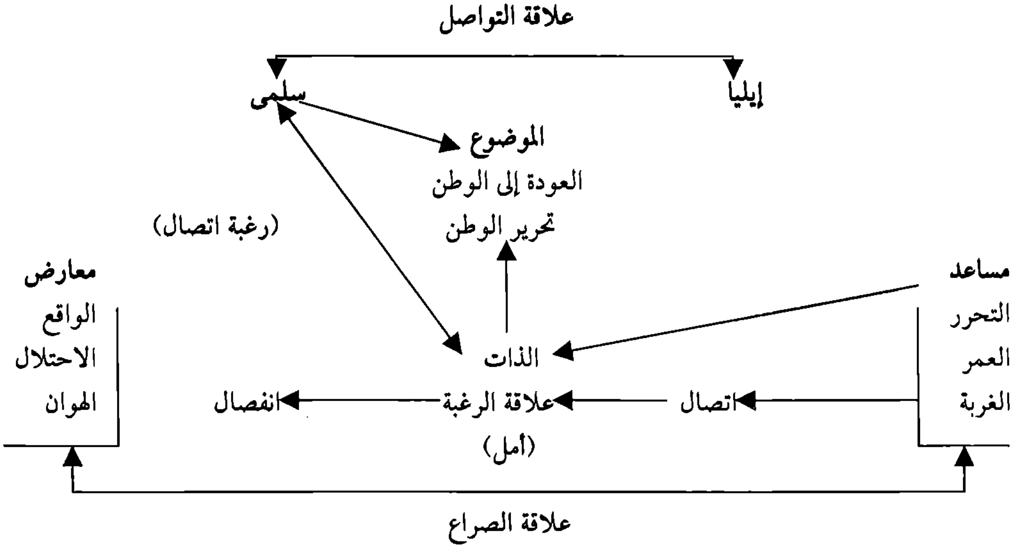
يوصل تتبع الجدول إلى توافق كبير بين الخطابين من جهة السرد كفعل داخل البناء الشعري؛ فسارد الحكاية هو الشاعر وهو نفسه شخصية من شخصياتها،لتتساوى رؤيتهما معا، وتكون زاوية التبئير (Focalisation) الرؤية مع (Vision avec).ثمّ تتوالى التوافقات مع الحوافز -التي هي بواعث الفعل السردي كقيم مستقلة- ولا يختلفان إلا في الرفض من حيث هو ابتهالي[1] عند إيليا، إذ ورد دعاءً، وهو غير ذلك عند نزار. ولعلّ للعاملين التاريخي والنفسي دورهما في هذا الوضع. وفي التحفيز؛ جاء التأليفي منه مقتصرا على ما هو واجب الكينونة، واكتمل البناء الفني في شقيه الجمالي والواقعي، والمسرود يوحي في طبيعته بالمرارة الواقعية، وجمالية الطرح الفني. وفي وجهة النظر أيضا توافق يكاد يكون نفسه، فكلاهما يحكي من وجهة نظره، وإن كان نزار يستعير من القارئة سبيل الحكي، وهي سبيل فنية لا شكّ فيها، وبخاصة إذا كان موضوع الحكاية هو الشاعر رغم صورة القناع المستخدمة؛ فما سلمى إلا ذاته، وما القارئة إلا الشاعر، فيكون بذلك الشاعر هو نفسه موضوع القصة. ولا شك أنّ هذا الطرح يقوّي فكرة سردية العمل الشّعري، و أنّ الخطابين معا أبديا مرونة مع خصائص الفعل السردي؛ ولذلك يمكن القول إنّ الشعر هو أصل الفنون الأدبية، وهي نتيجة تمّت الإشارة إليها سابقا كافتراض بناءً على حديث جيرار جنيت (G.Génette) عن الشعر والدراما والتراجيديا[2]. ويجمع بين الوظائف والسرد داخل النموذج العاملي لغريماس (Model actantiel de Greimas):

(1) ينظر:بسام قطوس:السابق، ص184.

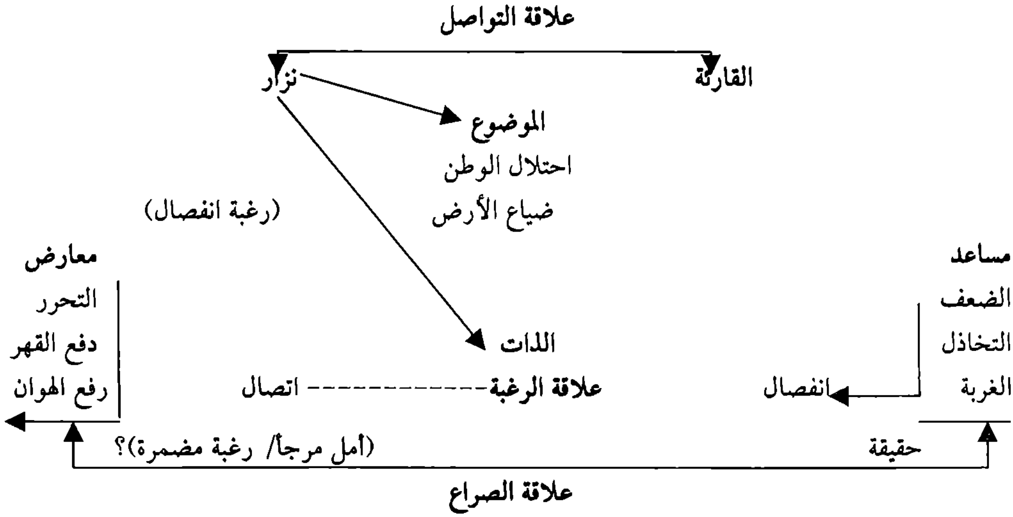
(2) تنظر الصفحة: 23- 24 من هذا البحث.وحديثه في كتابه" مدخل إلى النص الجامع".

-النموذج العاملي لغريماس[1]:

1- "المساء":



2- "قارئة الفنجان":



(1) ينظر: J.Dubois,Op.Cit,p8. و: السيد إبراهيم: السابق، ص24-39. وإبراهيم صحراوي: السابق، ص 145.

ولا يتجلى الاختلاف إلا من خلال علاقتي الصراع والرغبة؛ ففي الصراع يتصل العنصر المساعد بالذات لتتحقق الرغبة-رغبة الاتصال-في "المساء"، بينما في "**قارئة الفنجان**" يتحقق الموضوع باتصال العنصر المساعد لتكون الرغبة رغبة انفصال. وبذلك يأتي المساعد في الخطاب الأول عكس نظيره في الثاني، ويأتي المعارض في الثاني عكس نظيره في الأول، ليؤدي كل منهما دورا مغايرا في السرد؛ اتصالا بالذات كما في "المساء" أو اتصالا بالموضوع كما في "**قارئة الفنجان**". وهو الاختلاف في الطرح المشار إليه بتعاكس اتجاه سير السرد. كما وقع الاختلاف في الصيغة السردية، فقد اختار أبوماضي صيغة إنشائية بفعل الحيرة والتوتّر والدّعاء، واختار نزار صيغة إخبار تتحكّم فيها المعرفة المسبقة، ويكون اختلافهما له دواعيه و مبرّراته. وتجمع الخلاصة الوضع في كليته اتفاقا وتقاطعا.

- الخلاصة: (تقاطع الخطابين سردا):

يتقاطع الخطابان من حيث البناء السردي في جملة نقاط:

1- يتوسل الشاعران بالقناع للرفض والثورة على الوضع القائم والمسيطر على جوانبهما الفكرية والعاطفية. وكلاهما يتملكه إحساس بالضياع.

2- يقع الحدث السردي بين ضياع الأرض واستعادتها تقاطعا فنيا من حيث الأداء، رغم تشابه الوضعين تاريخيا، فيكون بدء الفعل القصصي عند نزار من حيث انتهى إيليا. وكأنّ صورة الاحتلال ستبقى لأمد تاريخي آخر، يترجمه نزار بالصيغة الفنية المناسبة حتى يبدو-ومن خلال التشكيل-تطابق الحدث السردي تراجعا إلى الخلف، ليعاد نسج الوضع مرة أخرى في هيأة الأمل المرجأ إلى الاستقبال.

3- تواجد أركان الفعل السردي رغم الطابع الشعري للخطابين لا يدل على صحة المذهب المتبع في البحث فحسب، بل يدل على تقاطع الخطابين في أدق الوسائل الفنية:

أ- توازي المتن والمبنى الحكائيين، لتوازي زمني التجربة والحكي، واحترام السارد للوقائع دون التصرف فيها تقديما وتأخيرا؛ لأنّ عملية الاسترجاع السردي في "**قارئة الفنجان**" هي نقل للأفعال والأدوار حسب التسلسل الزمني.

ب- توافق البرنامج السردي في علاقات الرغبة اتصالا وانفصالا، واتساعا و انحسارا، وقيام عنصرا الصراع على محور التضاد بين الخطابين هو انعكاس للرؤية الفنية في بناء الحكي، وهو داخل في الحبكة.

ج- ومن الحبكة أيضا اختيار النهاية المفتوحة فيهما معا، أملا في "المساء" و ألما في "**قارئة الفنجان**".

د- ومنها أيضا التوافق في الحكي من جهة السارد الذي هو فيهما معا الشاعر.

ه- التوافق في زاوية التبئير؛ حيث جاءت الرؤية مع (Vision avec) فيهما معا.

و- التوافق في الحوافز الباعثة للانفعال الفني من حيث التوتر والقلق، والمعرفة والاحتلال والظلم والإحساس بالضياع، إضافة إلى الثورة والرفض. والتناظر في التحفيز من حيث الاقتصار على الضروري ومعقولية الحدث وتناغم أجزائه (الجدول14).

ي- التوافق في وجهة النظر تضمينا رغم صورة الاختلاف؛ فالسارد هو الشاعر وهو نفسه موضوع الحكي وهو نفسه شخصية من شخصيات القصة. من هنا يأتي الاعتبار القاضي بتوافق الخطابين سردا مؤسسا، كما جاء مؤسسا لغة. وهو التوافق الذي قد يساوي التناص، إذا كان الاعتداد بما جاء في اتفاق الغذامي وبنيس المستوحى من رؤية ليتش(Leitch)[1]. وعلى هذا الأساس سيتمّ تحليل البنية الإيقاعية للنظر في هذا التوافق الذي إن وصل إلى حدّ عناصر الإيقاع وبنفس الكينية، قد يكون حقيقة من حقائق التناص.

---

[1] تنظر الصفحات 56 – 58 من هذا البحث.

2- نبض الشعر وحركية الإيقاع:

- مقدّمة: "الإيقاع من أخص خصائص النص الشعري"[1] وهو"أوسع من العروض ومشتمل عليه"[2]؛ ولذلك يتعدى البحث فيه معرفة البحر ويمتد إلى المكان والوقفة والتكرير، فهو وإن كان معلوما عند الشاعر تخيرّه ليسوق شعره داخل قالبه الصوتي؛ فإنه مجهول "من قبل الذات الكاتبة، وهي ليست متحكمة فيه"[3]، بل مرتبط بالوضع المعنوي والتردّد الذي "يمتع الأذن"[4]، صانعا موسيقاه الخاصة التي تفجّر في الكلمات أقصى طاقاتها الدّلالية المرتبطة بالانفعال الشعري. إن هذا الاتفاق بين كوهين وبنيس وعدنان يؤكد رؤية الإيقاع من زاوية اللاوعي، ولذلك يمكن أن يتصوّر القارئ ما يؤديه الشكل الكتابي والعلامات اللغوية وغير اللغوية من وظائف تفوق التواضع العادي للغة-وإن كانت شعرية-؛ إنه المسكن الكتابي الذي يحوي الانفعالات في حالة العطاء الشعري.

ويقع المدّ الإيقاعي في حركيّة الشعر ونبضه[5]؛ حيث تجد معاني الكلمات مع رنين الأصوات وقعا إيقاعيا يحمل صورة للتوتر أو صورة للتماثل بين انفعال الذات والملفوظ الشعري من خلال مظهري البنية الإيقاعية، حيث يتمركز البعد التناصي؛ فأما المظهر الأول فهو الفضاء وما تعلّق فيه بالملفوظ من حيث تشاكله وتباينه، وما يتطلبه ذلك من وقف، وما يصنعه من أمكنة نصية، تتحدّد معها الدّلالات والمعاني. والمظهر الثاني

---

(1) عدنان حسين قاسم: الاتجاه البنيوي الأسلوبي في نقد الشعر العربي، ص109.

(2) محمد بنيس: السابق، ص105.

(3) نفسه، نفس الصفحة.

(4) جون كوهين: السابق، ص112.

(5) ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي"فيما عنون له: "نبض النص"، ص179.

يتعلق بطبيعة البنية الصوتية والموسيقية بعد عملية التقطيع والكشف عن **الوزن العروضي**، بحثا عن تناسب **القوافي في الخطابين**، ثم نبدأ رحلة البحث في التجنيس والترصيع من خلال **تكرار** الصيّغ من الصوت إلى التركيب، حيث التكرار عامل مشترك بين سطح الخطابين وعمقهما، فنتوغّل إلى **المقاطع الصوتية** ونقيس تناسبها مع **الزمن الإيقاعي**، لتجد المقدّمات دليلا لها، وتتبلور فكرة التناص. ويكون التّوسل في ذلك بالإحصاء قياسا لذلك التناسب، فيستقيم المد اللساني العلمي مع المد الحسابي، وتأخذ عملية التنقيب صورة مؤّسسة من حيث الملاحظة والافتراض والقياس والتأويل. وبذلك يكون التناص نتيجة تجربة علمية في أخصب ميدان للأدب، يتعدى التشاكلات اللفظية إلى أدقّ البناءات التكوينية للملفوظات الشعرية.

1.2- الفضاء الشكلي في الخطابين:

وتكون البداية مع الفضاء الذي يطرح ثلاثة أشكال للتّشاكل الصّوتي في"المساء":

-المقطع 1: (شكل1)

السّحب تركض في الفضاء الرّحب ركض الخائفين----- أ

والشّمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين--------- أ

والبحر ساح صامت فيه خشوع الزاّهدين----------- أ

لكنّما عيناك باهتتان في الأفق البعيد------------- ب

سلمى...بماذا تفكّرين؟------ أ

سلمى...بماذا تحلمين؟------ أ

-المقاطع 2و3و4و5و6و8و9و10: (شكل2)

م2-أرأيت أحلام الطّفولة تختفي خلف التّخوم
أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟
أم خفت أن يأتي الدّجى الجاني ولا تأتي النّجوم؟
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنّما
أظلالها في ناظريك
تنمّ يا سلمى عليك
م4-هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك

فلقد رأيتك في الضّحى ورأيته في وجنتيك
لكن وجدتك في المساء وضعت رأسك في يديك
وجلست في عينيك ألغاز وفي النّفس اكتئاب
مثل اكتئاب العاشقين
سلمى...بماذا تفكّرين؟
م6-لا فرق عند الليل بين النّهر والمستنقع

يخفي ابتسامات الطّروب كأدمع المتوجّع
إنّ الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع
لكن لماذا تجزعين على النّهار وللدّجى
أحلامه ورغائبه
وسماؤه وكواكبه
9م-لتكن حياتك كلّها أملا جميلا طيّبا

ولتسلأ الأحلام نفسك في الكهولة والصّبا
مثل الكواكب في السّماء وكالأزاهر في الرّبى
ليكن بأمر الحبّ قلبك عالما في ذاته
أزهاره لا تذبل
ونجومه لا تأفل

م3-إني أراك كسائح في القفر ضلّ عن الطّريق
يرجو صديقا وأين في القفر الصّديق؟
يهوى البروق وضوءها ويخاف تخدعه البروق
بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام
لا يستطيع الانتصار
ولا يطيق الانكسار
م5-بالأرض كيف هوت عروش النّور عن هضباتها؟
أم بالمروج الخضر ساد الصّمت في جنباتها؟
أم بالعصافير التي تغدو إلى وكناتها؟
أم بالمسا؟ إنّ المسا يخفي المدائن كالقرى
والكوخ كالقصر المكين
والشوك مثل الياسمين
م8-فأصغي إلى صوت الجداول جاريات في السّفوح
واستنشقي الأزهار في الجنات مادامت تفوح
وتمتّعي بالشّهب في الأفلاك ما دامت تلوح
من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان
لا تبصر ين به الغدير
ولا يلذّ لك الحرير
م10-مات النّهار ابن الصّباح فلا تقولي كيف مات
إنّ التّأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة
قد كان وجهك في الضّحى مثل الضّحى متهلّلا
فيه البشاشة والبهاء
ليكن كذلك في المساء

تتشاكل كل ثلاثة أبيات أولى لتتباين مع الرابع، وقد تتشاكل مع الأخيرين كما في المقطع الأول، وقد تتباين معهما كما في الباقي. وقد تتشاكل الأجزاء الأخيرة من كل مقطع كما هوحال الأوّل والرّابع والخامس بالنّون السّاكن، وحال الثّالث والثامن بالرّاء السّاكن. وقد تتباين كما هو حال الباقي، وتأخذ الشكل: (أ/ أ/ أ/ ب/ج/ ج).

وأما المقطع السابع فيأخذ الشكل التالي:

إن كان ستر البلاد سهولها و وعورها------------ أ **(شكل 3)**

لم يسلب الزّهر الأريج ولا المياه خريرها------------ أ

كلاّ ولا منع النّسائم في الفضاء مسيرها------------ أ

مازال في الورق الحفيف وفي الصَّبا أنفاسها-----------أ

والعندليب صداحه----------ب

لا ظفره وجناحه-----------ب

حيث تتشاكل الأبيات الأربعة الأولى صوتيا ب: (ها) الموصولة بالألف، وأما(ب/ ب) في الخامس والسادس فموصولان بالهاء[1]. وهو ما يوحي بالتجانس والاختلاف ثنائية لها وجود متكرر على امتداد الخطاب ليصنع التردد اللازم لإيقاعات فنية تتجانس حينا وتختلف حينا آخر. وأمّا التشاكل الصّوتي في "قارئة الفنجان" فهو لا يخضع لقاعدة مشابهة وإنّما تتردّد الأصوات من حين لآخر ليحافظ المكتوب على صفته الشّعريّة. يغلب في المقطع الأول تردّد الباء والدّال الموصول، ويتردّد في الثّاني الدّال السّاكن كثيرا مع صيّغ صرفيّة واحدة "اسم المفعول = مفقود" ومقاطع صوتية متجانسة،

(1) والإحصاء المقطعيّ فالكليّ أفضى في الخطابين إلى تناسب الهيمنة الصّوتيّة في التّاء: (32/ 25) والنـون: (14/ 10) والـرّاء: (10/ 10)، والميم في الأول ضعف ما في الثّاني. وتفرّد الأوّل (المساء) بالكاف والهاء : (13/ 13)، ليتفرّد الثاني بالدّال: (25)، والحاء : (18) و القاف: (12) والـلام: (11).

وتردّد في الثّالث أصوات عدّة كالرّاء والدّال المنوّنين والعين والكاف والرّاء والفاء السّاكنة. وسيأتي تصور آخر لكتابة الخطاب، تفرضه حقيقة التقطيع[1]، ليبنى الترصيع[2] الصوتي في "قارئة الفنجان" على تردد الأصوات التالية:

م1-جَلَسَت والخوفُ بعينيها	تتأمَّلُ فنجاني المقلوب-------ب	[ها]
قالت: يا ولدي.. لا تَحزَن	فالحُبُّ عَليكَ هوَ المكتوب-----ب	[ن]
يا ولدي، قد ماتَ شهيداً	من ماتَ على دينِ المحبوب---ب	[داً]
فنجانك دنيا مرعبــةٌ	وحياتُكَ أسفارٌ وحروب..------ب	[ةٌ]
ستُحِبُّ كثيراً يا ولدي	وتموتُ كثيراً يا ولــد-------ي	[دي]
وستعشقُ كُلَّ نساءِ الأرض	وترجعُ كالملكِ المغلـوب-------ب	
م2-بحياتك يا ولدي امرأةٌ	عيناها، سبحانَ المعبـود-------د	[ةٌ]
فمُها مرسومٌ كالعنقود	ضحكتُها موسيقى وورود------د	[د]
لكنَّ سماءَكَ ممطرةٌ	وطريقكَ مسدودٌ..مسدود-------د	[ةٌ]
فحبيبةُ قلبكَ.. يا ولدي	نائمةٌ في قصرٍ مرصــود-------د	[ي]
والقصرُ كبيرٌ يا ولدي	وكلابٌ تحرسُهُ.. وجنـود--------د	[ي]
وأميرةُ قلبكَ نائمةٌ	مـن يدخُلُ حُجرتها مفقود.-------د	[ةٌ]
من يطلبُ يَدَها.. مـن يَدنو	من سورِ حديقتها مفقود--------د	
من حاولَ فكَّ ضفائـرها	يا ولدي.. مفقودٌ.. مفقود----------د	

[1] تنظر الصفحة 161 من هذا البحث.

[2] ينظر: محمد العمري: السابق، ص9- 10.

- و: حسن الغرفي: السابق، ص44- 46.

م3-بصَّرتُ.. ونجَّمت كثيراً-----------------------رًا

لكنّي.. لم أقرأ أبداً	فنجاناً يشبهُ فنجانك---------ك [داً]
لم أعرف أبداً يا ولدي	أحزاناً تشبهُ أحزانك----------ك [دي]
مقدُورُكَ.. أن تمشي أبداً	في الحُبِّ .. على حدِّ الخنجر----ك [داً]
وتَظلّ وحيداً كالأصداف	وتظلّ حزيناً كالصفصاف------ف [ف]
مقدوركَ أن تمضي أبداً	في بحرِ الحُبِّ بغيرِ قُلوع--------ع [داً]
وتُحبُّ ملايينَ المَرَّاتِ	وترجعُ كالملكِ المخلوع..--------ع [ت]

والاختياران الكتابيان مسكن شعريّ لانفعالات كلّ شاعر، تتحكّم فيه الرّؤية الفلسفيّة، ويحقّق به مبررات وجوده، ويتحرّر من كل قالب مفروض[1]. كما يحملان صراعا بين السواد و البياض حين يتغير البيت و المقطع طولا وقصرا، في حرية السواد وجمود البياض، فقد اختار الخطابان شكليهما من غير اهتمام بحدود المساحة المخصصة للكتابة.

ولا يعني ترك البياض على أي جهة احتواءه السواد بقدر ما يعني انتشار السواد عليه، تحقّق"**الأبيات تجارب متصلة بمقاربة حية، وبحركة تنجز في جدية الحياة وفعلها**"[2]، فليس الخطابان مجرد انفعال شاعرين، بل هو انفعال له دواعيه النفسية والعقائدية المرتبط بحياتهما الخاصة والعامة.

ويحمل الخطابان علامات تعبير ووقف؛ ف"**قارئة الفنجان**" مليء بعلامة الوقف/ المواصلة (..)/ والحذف (...)، و"المساء" بعلامات الاستفهام. وإذا كان أبو ماضي يسأل

---

(1) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص 64، وهي معايير نازك الملائكة و صلاح عبد الصبور وأدونيس.

(2) محمد بنيس: السابق، ص239.

ويجيب معا ليحدّد العلل والأسباب؛ فإن نزارا يرى في الحذف والمواصلة ما يصنع الفهم عند القارئين، حثًا عليه بالوصل حينا وترك المجال لهم بالحذف حينا آخر. وهو ما يصب مباشرة في ارتباط المعنى بالمكان النصي.

2.2- المكان النصي[1]:

ويمثل امتداد القول الشعري من لحظة الانفعال إلى لحظة التوقف، بحثا في امتلاء البيت أو المقطع أو الخطاب كله معنى. وفي "المساء" حيث الاعتبار بالمقطع؛ ينتهي المكان النّصي الأول بنهاية المقطع الثامن ليعبّر عن تعليل الحال المهيمنة على سلمى، بينما الثاني يشمل المقطعين التاسع والعاشر معبرا عن الرجاء وتغير الحال نحو الأفضل. فأما الأول؛ فيمتد على بنيتي التأمل والتشابه، من لحظات الترقب إلى لحظات اللذة والتمتع مرورا بزمني الخوف والتقنع[2]، بتوزيع مقطعي: 1/ 2/ 3/ 2، بما يعادل زمنيا لحظات وزمنين ولحظات، أي بنيتين دلاليتين وسبعة مقاطع بزمنيها ولحظاتها. وأما الثاني؛ فيمتد على بنية التفاؤل والأمل[3] ليشمل زمن الأحلام والمرح، بتوزيع مقطعي: 1/ 1، بما يعادل زمنا واحدا، أي بنية واحدة ومقطعان بزمنهما. والمكان النصي في "قارئة الفنجان" هو الآخر مكانان؛ الأول يشمل المقطعين الأولين، في بنية دلالية واحدة-التنبؤ[4]-، وهما موضوع واحد بدا مرتين بطريقتين مختلفتين، فبعد أن لاحظ خوفها ولاحظت حزنه تطمئنه بالشهادة ودين المحبوب، ثم تتسلّل إلى نفسه وتعطي له من حياته ومضات الرعب والسفر والحرب والحب والموت والعشق والعودة المهزومة، بما يعادل لحظتين زمنيتين. والثاني يمتد

---

(1) نفسه، ص111.
(2) تنظر الصفحة 80 من هذا البحث.
(3) تنظر الصفحة 81 من هذا البحث.
(4) تنظر الصفحتان 87 و88 من هذا البحث.

على المقطع الثالث حاملا الانكسار والشّجن، بتوزيع مقطعي: 2/ 1، وتوزيع زمني لا يتعدى الزمن الواحد، ولكنه طويل يمتد من الماضي إلى المستقبل.

يرسم هذا التقسيم في بعض صوره الصورة الكلية للإيقاع في"المساء"، فالطول من حيث المسافة في المكان الأول يتناسب مع البطء من حيث السرعة؛ فكلما طال المد الشعري وبطُؤ الإيقاع في كل مقطع بفعل الأبيات الأربع الأوائل منه، لا يلبث أن يسرع بفعل قصر المد الشعري في البيتين الأخيرين. وهو ما يصنع التوازن بين السرعة والمسافة، والتماثل بين الانفعال والموقف، رغم الاختلاف التركيبي بينها جميعا

وترتبط في الخطابين معا -**المساء/ قارئة الفنجان**- المسافة بالسرعة؛ فالمسافة الطويلة للمقاطع الثمانية -في الأول- ارتبطت بالسرعة البطيئة، بينما في المقطعين الأخيرين تقصر المسافة ويسرع معها الإيقاع، ليتناسب بناء الخطاب لغة وإيقاعا، وينطبق على الخطاب في كليته ما انطبق على المقاطع تماما كما هو حال الثاني من حيث الإيقاع البطيء يوافقه طول المقطعين، ليتوازن الانفعال والحالة النفسية في المكان الأول، بينما يحصل التوازن في المكان الثاني بفعل القصر وما يناسبه من سرعة في الأداء، ويبنى التقدير هنا على المنطق والمعنى، وهو ما ينبغي أن تؤكّده المقاطع الصوتية والزمن الإيقاعي كما سيأتي في حينه. ولا مكان بدون تحديد وقفات تتخلّله لتصنع الإيقاع صوتا ومعنى.

3.2- الوقفة[1]:

ترتبط الوقفة والمكان ارتباطا وثيقا، فهو جزء منها وإنما تقديمه يحددها تحديدا واضحا منهجيا. والوقف يقوّي "**التجزؤ الناتج من قواعد التركيب ومن المعنى**"[2]؛ ولذلك

(1) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص109.
- و: مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النّص، نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشّعري، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندريّة، ج .م .ع، الطّبعة الأولى، 2002، ص63.

(2) جون كوهين: السابق، ص121.

-وداخل المكان النصي الأول من "المساء"- ترتبط المقاطع الأول والثاني، والرابع والخامس، والخامس والسادس، والسادس والسابع والثامن. ولا يحسن الوقف إلا عند هذه المحطات ليدرك الانفعال والمعنى معا، ويحصل التجاوب الدلالي والمعنوي في قراءة واحدة. وعليه؛ يأتي التقسيم كما يلي من حيث الوقف:

م1+م2 ----م3----م4+م5+م6+م7+م8----م9----م10.

ويستلزم اتصال القراءة وقفة قصيرة جدا (وقفة تنفس) لعدم اكتمال النفس الشعري، ويستلزم الفصل وقفة طويلة لاكتماله، وهذا الاكتمال يعود إلى اكتمال المعنى وعدم ارتباط المقطع بما يليه، فالسؤال: "**بماذا تحلمين؟**" في المقطع الأول يستوجب الإجابة أو ما ينوب عنها، كما وقع هنا فأردف السؤال بأسئلة أخرى. والسؤال "**بماذا تفكرين؟**" في الرابع تطلّب مقطعا مباشرا -وهو الخامس-، وثلاث مقاطع غير مباشرة-وهي السادس والسابع والثامن.

من هنا كان داخل المكان النصي الواحد عدة وقفات: التامة[1] التي اكتفى بيتها وامتلأ دلالة ووزنا، كما في أبيات المقطع الأول، والمركبية الدلالية[2] التي تعدّى تركيبها البيت الواحد إلى غيره حتى المقطع، ليمتلئ كل بيت بوزنه ولا يمتلئ بمعناه الذي ينتشر في كل المقطع أو بعضه، ليبدي تأمل الخطاب الثاني-**قارئة الفنجان**-جملة من الوقفات حيث يكتمل امتلاء البيت بمعناه، فكلّ باء ساكن علامة وقف لورود علة التذييل[3]، ويكون بذلك في المقطع الأول خمس وقفات. وأما في الثاني، فيكون السكت عند كل دال ساكن للسبب عينه، بتعداد ثماني وقفات، ليكون في المكان النصي الأول ثلاث عشرة وقفة، مما

(1) ينظر: محمد بنيس:السابق، ص122.

(2) نفسه، ص125.

(3) التذييل إضافة (0) إلى آخر التفعيلة: (متفاعلن) تصبح (متفاعلان). و: (فاعلن) تصبح (فاعلان)، وسيأتي توضيح ذلك ص165.

يفسر بطء الإيقاع. وفي الثالث يحدّد الوقع الصوتي كثيرا من الوقفات بسبب البيت العمودي المنتهي بالكاف والراء والفاء والعين-وكلها سواكن-علامة وقف بفعل العلة. وبذلك يكون في المقطع الأخير سبع وقفات تكتفي كلها بدلالة البيت، وتجتمع مثنى مثنى: (ك×2/ع×2) بفعل القافية والتوافق الدلالي، و (ر-ف) بفعل التوافق المعنوي. ولعلّه ما يفسر سرعة الإيقاع في هذا المقطع، اكتفاءً بالبيت دلالة و وزنا، ثم اكتفاء بكل بيتين دلالة ووزنا ورويا، أو دلالة ووزنا، ليصبح للوقف أربعة مواضع بدل السبعة.

وإذا كان الاعتماد على العلل في تحديد مواضع الوقف؛ فإن ذلك لا يحصل إلا بالتقطيع والبحث في الوزن؛ لأنّه المعيار الحقيقي لمعرفته بعلامة تنقيط أو علة.

4.2- الوزن:

التقطيع يسمح باكتشاف البحر وتفعيلاته وزحافاتها وعللها وربطها بالدلالة اللغوية، فهولّيس **مجرد صوت وإنما هو صوت المعنى**"[1]. و"المساء" تعطي ما يلي:

00 / /0 /0 /.0 / /0 /.0 / /0 / /.0 / / /0 /. / / /0 /-1
00 / /0 / / /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 / .0 / /0 /0 /
00 / /0 /0 /. 0 / / /0 /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /
00 / /0 / / /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /
00 / /0 / /. 0 / 0 / /...0 /0 /
00 / /0 /0 /. 0 / /...0 /0 /

؟ 00 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 / / / -2
؟ 00 / /0 / / /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /
؟ 00 / /0 /0 / .0 / /0 /0 / .0 / /0 /0 / .0 / /0 /0 /
0 / /0 / / /. 0 / /0 / / .0 / /0 /0 /. 0 / /0 / / /
0 /0 / /0 /0 / .0 / /0 /0 /
0 /0 / /0 /0 / .0 / /0 / /

00 / /0 / / /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 /0 /-3
00 / /0 /0 /. 0 / /0 / /. 0 /0 / /0 /0 /
00 / /0 / / /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 /0 /
00 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 /0 /
00 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /
00 / /0 /0 /. 0 / /0 / /

0 /0 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 / /-4
0 /0 / /0 /0 /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 / / /
0 /0 / /0 / / /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 / / /. 0 / /0 /0 /
00 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /. 0 / /0 / / /
00 / /0 /0 /. 0 / /0 /0 /
؟00 / /0 / /. 0 /0 / /...0 /0 /

---

(1) نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت، ص88.

0//0///. 0//0/0/. 0//0///. 0//0/0/-5
0//0///. 0//0/0/. 0//0/0/. 0//0/0/
0//0///. 0//0/0/. 0/0/0/. 0//0/0/
0//0///. 0//0/0/. 0//0/0/. ؟0//0/0/
00//0/0/. 0//0/0/
00//0/0/. 0//0/0/

0/0/0/.0//0/0/. 0//0/0/. 0//0/0/-6
0/0///. 0//0///.0//0/0/. 0//0/0/
0/0/0/.0//0/0/.0//0///.0//0/0/
0//0///. 0//0///. 0//0/0/. 0//0/0/
0//0///. 0//0/0/
0//0///. 0//0///

0//0///. 0//0///. 0//0//. //0/0/-7
00
0//0/// . 0//0/// . 0//0/0/ .0//0/0/
0//0///. 0//0/// . 0//0/// . 0//0/0/
0//0/0/.0//0///.0//0///.0//0/0/
0//0///.0//0/0/
0//0///.0//0/0/

//0/0/. 0//0///. 0//0/.0/0//.0/0// -8

00//0/0/. 0/ /0/0/. 0//0/0/. 0//0/
00//0/0/. 0//0/0/. 0/0///.0/0//0///
0/0//0///. 0//0/0/. 0//0/0/. 0//0/0/
00//0///. 0//0/0/
00//0///. 0//0//

0//0/0/. 0//0///. 0//0///. 0//0///-9
0//0///. 0//0///. 0//0/0/. 0//0/0/
0//0///. 0//0///. 0//0///. 0//0/0/
0//0/0/. 0//0///. 0//0/0/. 0//0///
0//0/0/. 0//0/0/
0//0/0/. 0//0///

00//0/0/. 0//0///. 0//0/0/. 0//0/0/-10
00//0/0/. 0//0///. 0//0///. 0//0/0/
00//0///. 0//0/0/. 0//0///. 0//0///
0//0///. 0//0/0/. 0//0///. 0//0/0/
00//0///. 0//0/0/
00//0///. 0//0///

وأما "قارئة الفنجان" فكما يلي:

00/0/.0/0/.0///.0///   0/0/.0///.0/0/.0///
00/0/.0///.0///.0/0/   0/0/.0/0/.//0/:.0/0/
00/0/.0/0/.0///.0/0/   0/0/.//0/.0/،0/.//0/
..00///.0/0/.0///.0///   0///.0/0/.0///.0/0/
..0///.0/0/.0///.0///   ..0///.0/0/.0///.0///
00/0/.0///.0///.0//.. /.0/0/.0///.0///.0///

00/0/.0/0/.0/،0/.0/0/   0///.0///.0///.0///
00///،0/0/،0/0/،//0/   00/0/،0/0/،0/0/،0///
00/0/..،0/0/،0///،0///   0///،0///،0///،0/0/

/ / /0، / / /0، / / /0، / / /0   / /0 / ،/ / 0/ ،0/ 0/ ،0/ 0/ 00
/ 0/ 0، / / /0، / 0/ 0، / / /0   / / /0، / 0/ 0، / / /0، / / / 00
/ / /0، / / /0، / / /0..   / 0/ 0، / / /0، / / /0، / 0/ 00..
/ 0/ 0، / 0/ / ،/ 0.. / 0، / 0/ 0، / 0/ 0، / / /0، / / /0...، / 0/ 00
/ 0/ 0، / / /0، / / /0، / / /0..   / 0/ / ،/ 0.. / 0، / 0/ 0...، / 0/ 00

/ 0/ 0، / .. / / 0، / 0/ / ،/ 0/ 0

/ 0/ 0، / 0/ 0، / 0/ 0، / / /0   / 0/ 0، / 0/ 0، / / /0، / 0/ 0
/ 0/ 0، / 0/ / ،/ 0/ 0، / / /0..   / 0/ 0، / 0/ 0، / / /0، / 0/ 0
/ 0/ 0، / / .. / 0، / 0/ 0، / / /0   / 0/ 0، / / /0، / 0/ 0، / 0/ 0
/ / /0، / / /0، / 0/ 0، / 0/ 00   / / /0، / / /0، / 0/ 0، / 0/ 00
/ 0/ 0، / / /0، / 0/ 0، / / /0   / 0/ 0، / 0/ 0، / / /0، / / / 00
/ / /0، / / /0، / 0/ 0، / 0/ 0، / ...   / / 0، / / /0، / / /0، / 0/ 00

مصدر الموسيقى في "المساء" هو البحر الكامل المجزوء بتفعيلته "**متفاعلن**" تامة، و"**متفعلن**" بعد الوقص، و "**مستفعلن**" بعد الإضمار[1]، و"**متفاعلان**"بعد التذييل[2]، و"**متفعلان**" بعد الوقص[3] والتذييل و "**مستفعلان**" بعد التذييل والإضمار، و"**متفاعلاتن**" بعد الترفيل[4]، و"**مستفعلاتن**" بعد الترفيل والإضمار، و"**متفاعل**"بعد الكف، و"**مستفعل**" بعد الإضمار والكف[5]، و"**مستعلن**" بعد الإضمار والطي[6] أي الخزل، و"**متفعل**"بعد الوقص والقطع[7]، و"**مستعل**" بعد الإضمار والطي أي الخزل والتشعيث[8]. وفي تردّد هذه التفعيلة بصيغها صناعة للإيقاع الخاص في الخطاب، وهو ما يبديه الجدولُ(15):

---

(1) ينظر: عبد العزيز عتيق:علم العروض والقافية،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت/ لبنان،د ت ط، ص 172، وزحاف الإضمار هو تسكين ثاني السبب المتحرك.
(2) نفسه، ص181، وعلة التذييل هي زيادة ساكن إلى ما آخره وتد مجموع.
(3) نفسه، ص173، والوقص حذف الثاني المتحرك.
(4) نفسه، ص 181، وعلة الترفيل هي زيادة سبب خفيف إلى ما آخره وتد مجموع.
(5) ينظر: عبد العزيز عتيق: السابق، ص173،و الكف هو حذف السابع الساكن من التفعيلة،وهو زحاف.
(6) نفسه، ص183، والقطع حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله.
(7) نفسه، ص183، والقطع حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله.
(8) نفسه، ص185، والتشعيث حذف أول الوتد المجموع، [أو ثانيه، أو ثالثه]، وهو علة نقصان.

المقاطع	متفاعلن	متفاعلان	متفعلان	متفعلن	متفاعلاتن	مستفعلن	متفاعل	متفعل	مستفعلْ	مستفعل	مستفعلان	مستفعلاتن	مستعل	مستعلن
1	1	2	1	1	0	8	0	0	0	0	3	1	1	3
2	3	1	0	1	0	10	0	2	0	0	2	2	1	0
3	4	2	0	2	0	6	0	0	0	0	4	1	0	0
4	7	0	1	1	1	5	0	0	0	0	2	3	0	0
5	5	0	0	0	0	12	0	0	0	1	2	0	0	0
6	7	0	0	0	0	10	1	0	0	2	0	0	0	0
7	11	3	0	0	0	7	0	1	1	0	0	0	0	0
8	1	2	0	1	2	7	1	2	0	0	3	0	2	0
9	11	0	0	0	0	9	0	0	0	0	0	0	0	0
10	8	3	0	0	0	7	0	0	0	0	2	0	0	0
	58	13	2	6	3	81	2	5	1	3	18	7	4	3

يظهر الجدول تناسبا في تردد تفعيلة "**متفاعلن: ///0//0**" ماعدا في المقطع الأول حيث جاءت مرة واحدة. وأما "**مستفعلن: /0/0//0**" فقد جاءت مذبذبة في المقاطع الأربعة الأولى، لتستقر في الأوسطين (12/ 10) والأربعة الأواخر(7/ 7/ 9/ 7)، وهي التفعيلة الأصلية للبحر "**متفاعلن**" جاءت مضمرة بتسكين ثاني سببها المتحرّك. وبينهما على التوالي (58-81) ترددا يفوق المرة بكثير ولكنه لا يتعداها إلى الضعف، ليكون بين الحركة والسكون تناسبا؛ إذ يقابل خفة الأولى ثقل الثانية. وهو الثقل الذي يتعداها إلى "**متفاعلان: ///0//00**" (13مرة) و "**مستفعلان: /0/0//00**" (18مرة)، وفيهما معا تتزايد السواكن بما يؤثر على الزمن-كما سيأتي-وتوجد ظاهرة تغيير التفعيلة في: "**متفعلان: //0//00**" (مرتين)، و "**متفعلن: //0//0**" (6مرات) و"**متفاعلاتن: ///0//0/0**" (3مرات)، و "**مستفعل: /0/0//**" (مرة واحدة)، و"**مستفعل: /0/0/0**" (4مرات)، و"**مستفعلاتن: /0/0//0/0**" (7مرات)، و"**متفاعل: ///0/0**" (مرتين)، و"**مستعل: /0**

//**0**" (4 مرات)، و"مستعلن: /**0**///**0**" (3مرات)، و"متفعل: //**0**/**0**" (5مرات). إنّ هذا التردّد هو في حقيقته كسر للتفعيلة الأصلية؛ ف: "///**0**//**0**" تؤول بالزيادة إلى: "///**0**//**00**" و "///**0**//**0**/**0**"، وتؤول بالنقصان إلى: "/**0**/**0**//**0**" و"//**0**//**0**" و "/**0**///**0**" و "/**0**///"، كما تؤول بالزيادة والنقصان معا إلى باقي التفاعيل الناتجة عن العلل والزحافات، وكأنّ البحر في الخطاب مزيج بين الرجز والكامل. إنها الصورة الحقيقية للانكسار النفسي الذي يعانيه الشاعر في صورة البحر المزدوج والتفعيلات المكسورة.

والبحر في "**قارئة الفنجان**" هو المتدارك التام إلا في مطلع المقطع الشعري الثالث فإنه جاء شطرا واحدا بأربع تفعيلات. ويؤكد تأمل التقطيع تردد التفعيلة (**فعلن: /0/0** المشعثة) و (**فاعل: /0//** المقبوضة) و (**فعلن: ///0** المخبونة) و (**فعلان: /0/00** المشعثة المذيلة) و (**فعلان: ///00** المخبونة المذيلة)، والجدول (16) يحدّد نسبة التردّد التي تصنع الإيقاع العام للخطاب:

	فعلن/ 0/0	**فاعل**/ 0/ /	**فعلن**/ / / 0	**فعلان**/ 0/ 00	**فعلان**/ / / 00
1	17	03	23	04	01
2	22	04	29	07	02
3	26	02	20	03	01
مج	65	09	72	14	04

- فعلن (72) ثم فعلن (65) ثم فعلان (14) ثم فاعل (09) ثم فعلان (04) تردد يتقارب بين (72/ 65) وبين (14/ 9) وبين (9/ 4) ولكنه لا يتساوى حتما، حتى إذا جمعنا بين التفعيلتين الأولى والرابعة (79)، والثالثة والخامسة (76)، على اعتبار الأصل؛ لأن التساوي يعني الرتابة وهي غائبة في الخطاب بفعل المقدّمات المعنوية السابقة.

التفعيلة "**فعلن**: /0/0" تتنامى في كل مقطع ليكون الثالث أعلاها عددا. والتفعيلة "**فعلن**: ///0" تنمو ثم تخبو ليكون المقطع الثاني أعلاها عددا، توافق التفعيلات "**فاعل**:/0//" و"**فعلان**: /0/00" و"**فعلان**: ///00". وهو تجانس رغم اختلاف الترددات، بما يصنع نوعا من الرتابة داخل بنية اللااستقرار، وهو وجه توتر ظاهر، إذا ربطناه بحال الشاعر النفسية في إدراك مناه أوفي فشله، مما أعطى تجانسا بين الانفعال والقالب الموسيقي؛ لأنه يكاد يدرك ما تنبأت به القارئة ثم لا يلبث أن يتبخر أمله، وفي صعوده ونزوله الشعوري تتناسب الترددات صعودا ونزولا.

لم تتعد تفعيلة: /0/0 في تناميها تفعيلة: ///0دون العلة، وفي الأولى علة تشعيث وفي الثانية زحاف الخبن وكلاهما نقص. بينما تفعيلة: /0//-وإن كانت ناقصة بفعل القبض والتي لم ترد تامة قط في الخطاب-أقرب إلى التفعيلة الأصلية للبحر: /0//0، ورغم ذلك لم تتردد إلا تسع مرات، وهو ما يوحي بالانكسار الشديد الذي يعانيه الشاعر، والتأوه الظاهر في الزيادات الوزنية-كعلل الزيادة-ليس إلا وجها آخر لذات الإحساس.

ولم يكن الكسر في الزحافات والعلل زيادة ونقصانا فحسب، بل تعداها إلى الفصل داخل التفعيلة الواحدة؛ فتفعيلة: /0/0 أخذت صورتين كلتاهما على شكل سببين خفيفين أولاهما: (/0،/0) كما هو حال التفعيلة الثانية من البيت الثالث في المقطع الأول، والتفعيلة السادسة من البيت الأول في المقطع الثاني. وثانيهما : (/0../0) كما هو حال التفعيلة الثالثة من البيت السابع في المقطع الثاني، والسادسة من الثامن في المقطع الثاني.

وأخذت تفعيلة: (///0) هي الأخرى شكلين؛ أولهما: (/..//0) كما في التفعيلة الخامسة من البيت السادس في المقطع الأول، والثانية من الأول في الثالث، والخامسة من السابع في الثالث. وثانيهما: (//../0) كما هي التفعيلة الثانية من الرابع

في الثالث من المقاطع.

ولما كان الماضي في "المساء" يمثل الاحتلال وضيق العيش في الغربة؛ فإن الشاعر (إيليا) يثور عليه تعبيرا لغويا وأسلوبا كتابيا-كما فعل نزار-إذ كسر التفعيلة في ثلاثة مواضع كلها ترتبط بسلمى؛ ففي المقطع الأول"**سلمى...بماذا تفكرين؟**" و"**سلمى...بماذا تحلمين ؟** " وفي الرابع "**سلمى...بماذا تفكرين؟**". و"**مستف...علاتن**" كسر توسط التفعيلة يتساوق مع الكسر الذي يعانيه، مما دعاه للثورة ورفض الواقع المفروض.

وعلى هذا الأساس؛ جاء الكسر مزدوجا في أصل التفعيلة وداخلها في الخطابين معا، والانكسار لا يعني الشاعرين وحدهما بل يعني غيرهما، وإلا كان الكسر الداخلي كافيا. وهو ما يقوم دليلا على التحوّل الدلالي للصورة الشعرية في الخطابين. وينتقل هذا المعنى الشعوري مكسورا يعلوه الشجن في لغته وموسيقاه توافقا مع موسيقى الخطاب في أدقّ مركباتها. هذا الوضع يكسر توقع نمطية[1] القول الشعري من عدة وجوه:

- الأول، ليس هناك ثابت من حيث الوضع الكتابي ماعدا ما تمت الإشارة إليه.
- الثاني، التوافق الوزني لا يعني ثبات القافية أو ثبات الروي-كما سيأتي-.
- الثالث، تحوير التفعيلة الواحدة لتصبح في حكم التعدد ومنها يأتي الإيقاع غير المنمنط.
- الرابع، تغير العلل والزحافات و وحدة البحر المنمنط، حتى بدا البحر في بعض الأحيان غير نفسه.

ويتّضح من الاختيار الوزني الواعي و الظواهر الإيقاعية المصاحبة له وغير المرتبطة بالوعي، صراع بين إيقاع قديم وإيقاع حديث، وبين البناء القديم والحديث،

(1) ينظر: عبد الله الغذامي: السابق، ص314-315.وتغير النمط الإيقاعي عنده ينعش القصيدة، وهو كما قال.

صراع داخلي خفي لا يبدو من غير التقطيع، ويحمل بذور صراع آخر يثور على مخلفات الماضي، يترجم حالِ القوة والضعف بما يدعو للثورة علی أقل تقدير داخل الذات الواحدة، ليرفع في الأفق بحثا عن الحال الأولى-ولو أمنية أو رجاءً-، إذ هي الحال الغائبة والمناسبة للحال الحاضرة والتي ترنو إلى الفرج. وهو عينه محمول القوافي كما سيأتي.

5.2- القافية:

"**لا تقل موسيقى القافية أثرا عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي،فهي تحمل دلالات صوتية و موسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني**"[1]. ولأثر القوافي في البناء الشعري وتحقيق خاصيتي الثورة والرفض يلاحظ الجدولان التاليان:

الجدول(17): القافية في"المساء":

مقطع	القافية	نوعها	صفتها
1	(6) 00//0/	متداركة	مقيدة
2	(3) 00//0/ (1)0//0/ (2) 0/0/	متداركة متداركة متواترة	مقيدة مطلقة مطلقة
3	(6) 00//0/	متداركة	مقيدة
4	(3) 0/0/ (3) 00//0/	متواترة متداركة	مطلقة مقيدة
5	(4) 0//0/ (2) 00//0/	متداركة متداركة	مطلقة مقيدة

(1) نور الدين السد:الشعرية العربية، ص114.

مقطع	القافية	نوعها	صفتها
6	(3) 0/0/	متواترة	مطلقة
	(1) 0//0/	متداركة	مطلقة
	(2) 00//0/	متداركة	مقيدة
7	(6) 0//0/	متداركة	مطلقة
	(1) 0/0/	متواترة	مطلقة
8	(5) 00//0/	متداركة	مقيدة
	(1) 0/0/	متواترة	مطلقة
9	(6) 0//0/	متداركة	مطلقة
10	(3) 00//0/	متداركة	مقيدة
	(1) 0//0/	متداركة	مطلقة
	(2) 00//0/	متداركة	مقيدة

الجدول(18):القافية في "قارئة الفنجان":

	القافية	نوعها	صفتها	القافية	نوعها	صفتها
1	(4) 00/0/	متواترة	مقيدة	(3)0/0/	متواترة	مطلقة
	(2) 00///0/	متراكبة	مقيدة	(2)0///0/	متراكبة	مطلقة
2	(6) 00/0/	متواترة	مقيدة	(1) 0///0/	متراكبة	مطلقة
	(2) 00///0/	متراكبة	مقيدة	(1) 00/0/	متواترة	مقيدة
				(5) 0///،0/	متراكبة	مطلقة
3	(4) 0/0/	متواترة	مطلقة	(3) 0///،0/	متراكبة	مطلقة
	(2) 00/0/	متواترة	مقيدة	(1) 00/0/	متواترة	مقيدة
	(1) 00///0/	متراكبة	مقيدة	(1) 0///،0/	متراكبة	مطلقة

يحمل الجدولان مشاركة للخطابين في القوافي المتواترة (القارئة21/ المساء 10)، وهو ما يؤكد مذهب التناص الذي يعكف البحث على البرهنة عليه بما حدّده محمد بنيس[1] يعضده الصراع الظاهر بين الإطلاق والتقييد[2] (29 مقابل32 في "المساء"/ 19 مقابل19 في"قارئة الفنجان")، والذي يترجم حال الثورة على الوضع القائم ورفضه.

وصل عدد القوافي في "المساء" إحدى وستين قافية، اثنتان وثلاثون منها متداركة مقيدة (/ 0/ / 00) تتساوى فيها الحركة والسكون بوحدات زمنية متساوية:(3/ 6-3/ 6)، وثلاثة عشر متداركة مطلقة (/ 0/ / 0) تزيد الحركة عن السكون درجة واحدة: (3/ 5-2/ 5)، وعشر قواف متواترة مطلقة (/ 0/ 0) تتساوى زمنيا: (2/ 4-2/ 4)؛ فإذا ربط بين القوافي وحال سلمى مال الكل إلى السكون، والمعلوم أنه يبتغي حركة يعرف من خلالها ما تضمره ذات سلمى، ولما كان ذلك خارج الإرادة تكلّم على لسانها ولم يفقد الإحساس بالقيد ورغبته في التحرر من خوفه، فجاءت المزاوجة بينهما في القوافي كما كانتا تختلجان صدره، بل يتقارب تردد الإطلاق والتقييد (32/ 29) على طول الخطاب، وليس في ذلك إلا اعتباران؛ أولهما، قيد الوطن زمن الاحتلال (المساء) وحريته الخاصة خارج وطنه. والثاني، حريته الخاصة مع قيد الوطن قيد له أيضا، لم يستطع التخلص منه، فجاء على لسانه عند الانفعال.

يعطي تتبع الإطلاق والتقييد من جهة الوقف عند الوقفة الأولى (م1+م2) تسع قواف مقيدة في مقابل ثلاث مطلقة، وهو ما يصوّر الحال: **وضع مقيد ورغبة في الحرية**. وعند الوقفة الثانية (م3) تأتي القافية مقيدة تماما، وهو يصف الحال الماثلة أمامه: **حال سلمى أوحال نفسه المكلومة**. وعند الوقفة الثالثة (م4-م7) تتناوب القوافي تقييدا وإطلاقا؛ فلما تحدث عن سلمى صباحا -وهي مبتهجة-كان الإطلاق (م4)، ولما جاء

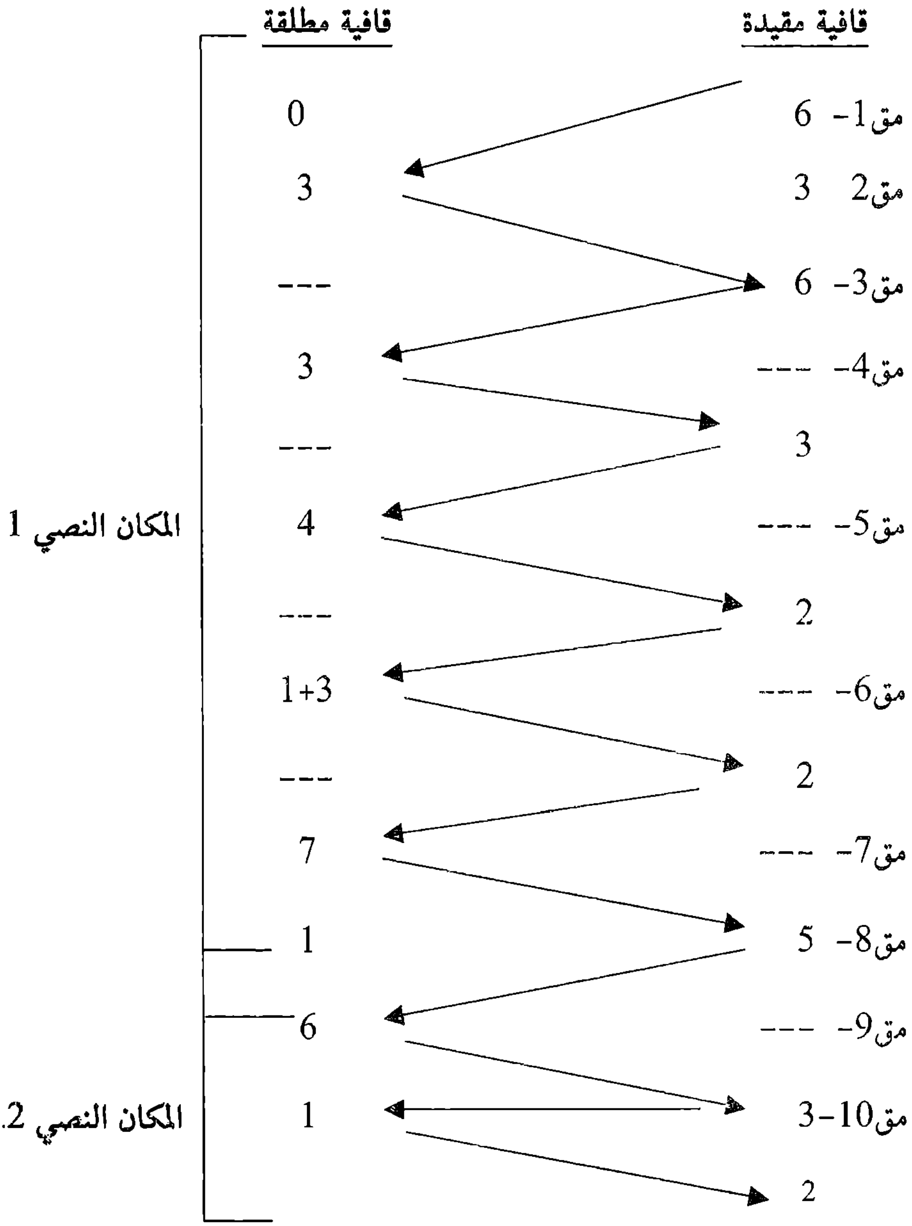
(1) ينظر: الشعر العربي الحديث، 3الشعر المعاصر، ص 199-200 .والصفحة 56 من هذا البحث.

(2) ينظر: عبد العزيز عتيق: السابق، ص164- 165، يحصل التقييد بالروي الساكن، ويحصل الإطلاق بالروي المتحرك.

المساء وحل الاكتئاب كان التقييد (ثلاث مطلقة/ ثلاث مقيدة)، وفي المقطع الخامس إطلاق ثم تقييد (أربع مقابل اثنتين)، وفي السادس إطلاق ثم تقييد (أربع مقابل اثنتين)، وفي السابع إطلاق تماما (سبع قواف)، وفي المقطع الثامن تقييد غالب ثم إطلاق(خمس مقابل واحدة)؛ فيكون تردّد القافية المطلقة ثمانية عشرة مرة في مقابل التقييد اثنتا عشرة مرة. وعند الوقفة الرابعة (م9) إطلاق تام للقافية (ست مرات) حين بدأ الشاعر دعاءه. وفي آخر وقفة عاد إلى القافية المقيدة (خمس مرات مقابل قافية واحدة مطلقة: 3مقيدة/ 1 مطلقة/ 2مقيدتان) رغم تفاؤله الظاهر، وفي هذا الوضع توتر لا يخفى؛ لأنّ التفاؤل يتطلّب حتما الشّعور بالحرية والأمل مادة، والقافية المطلقة شكلا شعريا، وهو ما لم يحصل كما كان يفعل في كل الخطاب، إنه الخروج الحقيقي للانفعال الصادق في الموقف المناسب؛ إذ هو يدعو سلمى (نفسه) إلى ترك العبوس في المساء (حيث ثلاث قواف مقيّدة)، ولتكن كما كانت في الضحى-وهنا يعود إلى الإطلاق المرتبط بقافية مطلقة واحدة-قبل أن ينقلب إلى التقييد في آخر المقطع بقافيتين، يقينا منه بأنّ المساء (الاحتلال) قيد لا بد أن يدحر، ودحره مرهون بالعيش معه إلى حين الفرج، وفي الوضع توتر وقلق يقبل بهما الشاعر للحصول على الوضع الأفضل.

وتأخذ القوافي المقيدة-على مستوى المكان النصي الأول-سبعة وعشرين موقعا في مقابل اثنين وعشرين موقعا للمطلقة، إنه إثبات الحال العامة ورغبة في الحركة التي تحيل على الحرية والانطلاق، وهو الحادث على امتداد المقاطع الثمانية الأولى. وفي المكان النصي الثاني (م9+م10) تتناوب القوافي: مطلقة (6مرات) فمقيدة (3مرات) فمطلقة (مرة واحدة) فمقيدة (مرتان)، تأكيدا منه على الوضع القائم وكيفية التعايش معه، بل يصل الأمر إلى الإحساس المرّ والبائس في كون الحرية تسبح في حوض القيد؛ لأنّ المفروض أن ينعم أهل لبنان بحريتهم في ظل الأتراك لا أن يسلبوها، ويعيشوا غرباء في وطنهم، إنه الإحساس الذي حملهم على الهجرة والغربة طلبا للحرية المترجمة في هذا المكان النصي بسبع قواف مطلقة مقابل خمس مقيدة.

ويبدو هذا التناوب في "المساء" كما في التشكيل الموالي:



إنّ ما انطبق على الخطاب الأول ينطبق على "قارئة الفنجان" من حيث وحدة الشعور. ودفعا للتكرار يبدي المقطع الأول ست قواف مقيدة في مقابل خمس مطلقة تقريرا للحال النفسية الماثلة، و يؤكّد ذلك وفي المقطع الثاني بتسع قواف مقيدة وست مطلقة، لتكون خمس عشرة مقيدة مقابل إحدى عشرة مطلقة في المكان النصي الأول، موافقا من حيث التناسب لما جاء في المكان النصي الأول في "المساء". وأما الثاني ففيه ثماني قواف مطلقة وأربع مقيدة، وهو موافق أيضا لنظيره في "المساء" تناسبا لا كما. مما يزيد عنصرا آخر ينضاف إلى ما يؤكد التناص بين الخطابين. ويمكن تلخيص ذلك في الجدول (19):

	المكـــان الأول		المكـــان الثاني	
	مقيدة	مطلقة	مقيدة	مطلقة
المساء	27	22	05	07
قارئة الفنجان	15	11	04	08

يبدو تكرار القوافي في "المساء" و "قارئة الفنجان" ذا وظيفة معنوية ترجمت المعنى الخفي للصورة المتحوّلة، فوظيفتها الحقيقية "لا تظهر إلا إذا وضعت في عـلاقة مع المعـنى"[1]، وتربط الاستعمالات بين الحالة الشعورية والانفعال الشعري، فتأتي كاشفة لما أريد له الإخفاء، وهو حال الشعر حيث "انقلاب السحر على الساحر وضع مألوف في العملية الإبداعية يشهد به كثير من المبدعين الذين يعجزون عن تبرير طرف كبير من استعمالاتهم"[2]، والأمر يردّ إلى اللاوعي وتبدّل الذات عند الانفعال. وهي الخاصة التي تتعدى القوافي إلى التكرير.

(1) جون كوهين: السابق، ص98.
(2) حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ص 70.

6.2- التكرير:

التكرير[1] في الإيقاع غير التشاكل في اللغة وإن كانت المادة واحدة، وكلاهما لعب على المعنى اللغوي والموسيقى الشعرية معا، على اعتبار البنية الصوتية -كما يراها محمد العمري- وزنا يجمع في مقاطعه و تفعيلاته اللغة والموسيقى، وأداء يبعث التأويل بين المسموع كصوت والدلالة التي يؤديها، وتوازنا بين التجنيس والترصيع[2]، والكل يحكمه قانون التناسب من جهة الصيغة[3]. والتجنيس يعنى بتردد الصوامت[4]، وأهم مظاهره القافية، والترصيع يعنى بتردد الصوائت[5]، وأهم مظاهره الترصيع والازدواج وتوازي الألفاظ والوزن العروضي.

ويتّضح تجنيس القافية في "المساء" من خلال صيغة اسم الفاعل جمعا (فاعلين) وصيغة تفعلين (الفعل المضارع المسند إلى المخاطب المؤنث)، محتلا في بعض الأبيات الضرب أو العروض ومستقراً فيهما، بما يصنع تردّدا موسيقيا خاصا، كما هو الحال في "قارئة الفنجان" مع صيغة اسم المفعول الخاتم للأبيات الشعرية. ويكمن ترصيع القافية في تردّد القوافي المتداركة والمتواترة، ثم المقيدة والمطلقة في "المساء"، وتردّد القوافي المتواترة والمتراكبة،

(1) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص 147 .
- و: حسن الغرفي: السابق، ص48.

(2) ينظر: محمد العمري: السابق، ص9-10.
- و: حسن الغرفي: السابق، ص44-46.

(3) ينظر: محمد العمري: السابق، ص31.

(4) نفسه، ص 9.

(5) نفسه، نفس الصفحة.

والمطلقة والمقيدة أيضا في "قارئة الفنجان"، ليمثل اختلاف القوافي تبادلا لمواقع الترصيع[1] ويكون "التكرار هو الفاعل في الفضاء(Espace)"[2] الكتابي.

وأما الوزن العروضي فالخطابان على بحر أحادي التفعيلة، تكررت بصيغ متعددة وغير متجانسة الورود والوضع؛ لأنها تعتمد أساسا على أصل التفعيلة ثم متابعة ما لحقها من زحافات وعلل، والكل يسبح في نفس التّصوّر الشعري ليتأكد عنصر التناص.ويتوجه التحليل في هذا الموضع -بحثا في الترصيع- إلى الموسيقى، لتربط بالمعنى بدءً من الأصوات إلى الألفاظ تكريرا حرا و وزنيا، إلى التركيب تاما وغير تام في الخطابين، كما في الجدول :(20)

(1) ينظر: عبد الرحمان تبرماسين:محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، ص180. والقافية صوت قبل أن تكون كلمة صامتة؛ ولذلك يراها عبد الرحمان تبرماسين ترصيعا.ويبدو لي أنّها تعتبر من حيث اللفظ تجنيسا، ولكنّها صوتيا ترصيعا؛ لأنّ تكرار اللفظ يختلف عن تردّد الصوت،وكلاهما مرتبط بالآخر.

(2) نفسه، ص179.

الخطاب	الصوتي	الوزني	الحر	غير التام
المساء	-1ن/ د/ ن -2م/ ما/ ر -3ق/ م/ ر -4ك/ ب/ ن -5ها/ ر/ ن -6ع/ جى / به -7ها/ حه -8ح/ ن/ ر -9با/ ته/ ل -10ت/ لا / ء	(تركض/ تبدو).(الخائفين/ الزاهدين/ / العاشقين)(عاصبة/ ساح/ صامت/ باهت/ سائح/ فارس/ الجاني). (الطريق/ الصديق). (الانتصار/ الانكسار)(التخوم/ النجوم) (تحلمين/ تلمحين/ تجزعين/ تبصرين) (مقلتيك/ وجنتيك).(رأيتك/ وجدتك) (هضباتها/ جنباتها)(رغائبه/ كواكبه). (سهولها/ وعورها).(خريرها/ مسيرها) (صداحه/ جناحه) (تفوح/ تلوح).(البعيد/ البروق/ الغيوم) (الغدير/ الحرير)(الكواكب/ الأزاهر). (الصبا/ الربى).(تذبل/ تأفل) (استنشقي/ استرجعي).(البهاء/ المساء)	سلمى بماذا لا تفكرين	سلمى... بماذا تفكرين؟ سلمى...بماذا تحلمين؟
قارئة الفنجان	1-ب 2-د 3-ك/ ر/ ق ع	(المقلوب/ المكتوب/ المحبوب/ المغلوب/ المعبود/ المخلوع)(ستحب/ وتموت). (مرعبة/ ممطرة).(حروب/ ورود/ جنود / قلوع).(مرسوم/ مسدود/ مرصود). (بصّرت/ نجّمت)(تمشي/ تمضي). (يدخل/ يطلب/ يدنو).(وحيدا/ حزينا) (الأصداف/ الصفصاف)	- يا ولدي - كثيرا - أبدا - من -مفقود	- ستحب كثيرا يا ولدي وتموت كثيرا يا ولدي - ترجع كالملك المغلوب ترجع كالملك المخلوع - لم أقرأ أبدا/ لم أعرف أبدا - مقدورك أن تمشي أبدا/ مقدورك أن تمضي أبدا - تظل وحيدا كالأصداف/ تظل حزينا كالصفصاف

إن تعوّد الأذن على صوت ثم يتحوّل إلى صوت آخر فيه رغبة من السامع للعودة إلى الصوت الأول؛ لأنّه يتتبع الوقع المتتالي للحروف. وإذا كان "المساء" غنيا بهذا التّردد بإيقاع: 3/ 1/ 2، دون الاهتمام بتردد أصوات بذاتها كالنون في الأول والرابع والخامس من المقاطع، وتردد الراء في المقاطع الثاني والثالث والخامس والسابع، والمعتبر في ذلك مخارج الأصوات وتعوّد السمع على ذبذبات معينة، يصنع انسجاما وتآلفا يودّ المخاطَب لو يستمر التردّد على وقع إيقاع الخطاب. وهو ما ينطبق على التكرار الصوتي في "**قارئة الفنجان**" لاحتواء جملة أصواته في أصوات "المساء"، وتغيّر الوقع الصوتي في المقطع الثالث أو ثباته في الأولين هو نفسه الحاصل في "المساء"؛ لذلك قد يرتبط بدلالة الرغبة في حصول التغيير رفضا لحال الاحتلال وثورة عليه في الخطابين معا. هذا الرفض الصوتي لم يأت منعزلا بل جاء محمولا في تكرّرات متفقة وزنا -الترصيع بتوازي الألفاظ-، كحال الباء والدال و العين في صيغة "**مفعول**" وصيغة "**المفعول**" في "**قارئة الفنجان**"، والنون في صيغة "**فاعلين**" وصيغة "**تفعلين**" في "المساء".

وقد يأتي الصوت خفيا تماما إذا كان الوزن غير مرتبط بصوت معين وهو حال: (تركض/ تبدو) و (البروق/ الغيوم) و (الكواكب/ الأزاهر) و (تذبل/ تأفل) و (صامت / سائح/ فارس/ ساح) و (صداحه/ جناحه) في "المساء"، وحال (ستحب/ وتموت) و (مرعبة/ ممطرة) و (مرسوم/ مسدود) و (تمشي/ تمضي) و (يدخل/ يطلب/ يدنو) و(وحيدا/ حزينا) في "**قارئة الفنجان**"، وهو ما يصنع وحدة نغمية متساوية وزنا[1]، لها مكانتها الموسيقية الأساسية في البناء الإيقاعي للخطابين معا. ثم يأتي التكرير الحر[2] في

(1) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص156.

(2) نفسه، ص155.- و: حسن الغرفي: السابق، ص82.

هذا البناء حاملا لألفاظ: (سلمى/ بماذا/ لا / تفكرين / أم) في "المساء" و في "قارئة الفنجان": (يا ولدي / كثيرا / أبدا / من / مفقود) "**تسري في جسد النص كبذور مشعّة فاتنة بألوانها القزحية ولمعانها البلوري، فيكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تنعدم فيه** الحدود والمراتب والموانع"[1]؛ فـ: "**سلمى**" ظهرت على سطح "المساء" ثلاث مرات في المقطع الأول والرابع، ترتبط معها "**بماذا**" بنفس العدد و"**تفكرين**" مرتين في الأول والرابع من المقاطع، و "**أم**" تردّدت مرتين في الثاني وثلاثا في الخامس بمجموع خمس مرات، و "**لا**" عشر مرات: مرتين في الثاني واثنتين في الثالث ومرة في السادس وثلاث مرات في السابع ومرتين في الثامن. وتردّد لفظ "**يا ولدي**" في "**قارئة الفنجان**" تسع مرات: أربع مرات في الأول، ومثلها في الثاني، ومرة في الثالث. و"**كثيرا**" ثلاث مرات: مرتان في الأول، والثالثة في الأخير. و "**مَن**" خمس مرات كلها في المقطع الثاني، إلا مرة واحدة في الأول. وتردّد لفظ "**مفقود**" أربع مرات في المقطع الأخير.

ويظهر تأمّل الجدول التكرير التام[2] في "المساء" عند قوله: "**سلمى...بماذا تفكرين؟**" في موضعين متباعدين؛ الأول في نهاية المقطع الأول، والثاني في نهاية المقطع الرابع. كما يظهر غير التام[3] في المقطع الأول مبنيا على استبدال "**تفكرين**" ب "**تحلمين**". وفي الخطاب الثاني جاء التكرير غير التام على قاعدة الاستبدال واضحا بين: "**ستحب كثيرا يا ولدي**" و "**وتموت كثيرا يا ولدي**"، وبين "**ترجع كالملك المغلوب**" و "**ترجع كالملك المخلوع**"، وبين "**لم أقرأ أبدا**" و "**لم أعرف أبدا**"، و "**مقدورك أن تمشي أبدا**" و"**مقدورك أن تمضي أبدا**"، وبين "**تظل وحيدا كالأصداف**" و "**تظل حزينا كالصفصاف**". وهو ينحو إلى التكرير التام من جهة التركيب، ويعادل **التوازي**[4] من جهة الدّلالة؛ فالتركيب الأول يعطي معنى يخالف فيه

(1) محمد بنيس: السابق، ص155.
(2) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص152 وحسن الغرفي، السابق، ص85.
(3) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص153. وحسن الغرفي: السابق، ص89 و90.
(4) ينظر: رومان جاكبسون، السابق، ص 103. ومحمد بنيس: السابق، ص164.

معنى التركيب الثاني، ليحصل المعنى الثالث جامعا شتات المعنيين. فسلمى شتّت فكرها التفكير والحلم، وللأوّل دلالة الهموم والمآسي، وللثاني دلالة الانشراح، وبينهما سار الانفعال الشعري، راسما صورة القلق والتّوتر. ويرسم الخطاب الثاني الصورة عينها للأثر الباقي من الحبّ الكثير والموت الكثير، حيث يتنامى الوعيد بالإخفاق، وتتكرّر مأساة الموت بتكرّر شعور الحبّ. ورجوعه ملكا مغلوبا، يمكن أن يصنع لنفسه نصرا، صورة ممحوّة لرجوعه مخلوعا. فهو الفناء دون الفناء...ولمّا كانت القارئة على معرفة بالفناجين، فإنّها لم تقرأ مثل فنجانه. ولمّا كانت عارفة بالأحزان، فإنّها لم تعرف مثل أحزانه، ليكون قدره في البداية مشيا في الحبّ على حدّ الخنجر، ويكون في النهاية مضيا في بحر الحبّ بلا قلوع، فليس له من نفسه شيء...فإمّا هو الرخيص على شاطئ البحر لعبة في أيدي اللاهين، صدَفة وحيدة، تتجزّأ وحدته على كلّ الأصداف، وإمّا هو المنتشر في الفضاء الرّحب كائنا حزينا (الصفصاف). ولو ربطنا هذه الإيحاءات بما رأيناه مقاما للخطاب، لوجدنا صورة تفيض حقيقة لترسم واقع العرب. وإذا ربطناها بإيليا، للاحت صورة طلاسمه. تجلب هذه المعاني إليها المستمع وتنطبع في مخيلته إيقاعا وشكلا لغويا.

ولا شك أن التكرير تشاكل لغوي يلفت الانتباه[1]، ولكنه في هذا الوضع صوتي يصنع موسيقى الخطاب الشعري مع باقي عناصر الإيقاع الأخرى، ولعلّ أبرزها الوحدات الزمنية في شقيها الزمن الإيقاعي والتناسب المقطعي. "**وهنا يبرز دور الموسيقى في بنية النص الشعري وعلاقتها بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنها**"[2] وهو ما فسح"**المجال أمام مخيلتنا لتسرح عبر صور القصيدة ودلالاتها**"[3].

(1) ينظر: جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص120.

(2) نور الدين السد: الشعرية العربية، ص96.

(3) نفسه، ص104.

7.2- الزمن الإيقاعي: (تناسب الوحدات الزمنية)

تساوي كل وحدة صوتية (/ أو0) زمنا[1] يرتبط بالمسافة والسرعة، وإذا كان الطول والقصر ظاهرين؛ فإنّ السرعة والبطء تحتاجان إلى دليل، وهو ما سيأتي مع الوحدات الزمنية تتبعا لتفعيلتي(متفاعلن/ فاعلن) -وكلاهما تفعيلة بحر مستقل- في تحولاتهما كما في جدول الاستعمال(21):

1- تفعيلة متفاعلن في "المساء":

	التناسب:خفة	التناسب:ثقل	الإيقاع
متفاعلن: 0 / /0 / / /	5 من 7	2 من 7	سريع
متفعلن: 0 / /0 / /	4 من 6	2 من 6	سريع
متفاعل: 0 /0 / / /	4 من 6	2 من 6	سريع
متفعل: 0 /0 / /	3 من 5	2 من 5	بين-بين
متفاعلان: 00 / /0 / / /	5 من 8	3 من 8	سريع
متفعلان: 00 / /0 / /	4 من 7	3 من 7	بين-بين
مستفعل: / /0 /0 /	4 من 6	2 من 6	سريع
مستفعل: 0 /0 /0 /	3 من 6	3 من 6	ثقيل
مستعلن: 0 / / /0 /	4 من 6	2 من 6	سريع
مستعل: 0 / /0 /	3 من 5	2 من 5	بين-بين
متفاعلاتن: 0 /0 / /0 / / /	6 من 9	3 من 9	سريع
مستفعلن: 0 / /0 /0 /	4 من 7	3 من 7	بين-بين
مستفعلاتن: 0 /0 / /0 /0 /	5 من 9	4 من 9	بين-بين
مستفعلان: 00 / /0 /0 /	4 من 8	4 من 8	ثقيل

(1) ينظر: ممدوح عبد الرّحمان: السابق، ص61.

وبهذا يكون تردد التفعيلة بصيغها الواردة في المكان النصي الأول من الخطاب كما في الجدول(22):

	خفة	ثقل	إيقاع
متفاعلن×39:/ / /0/ /0	195=39×5	78=39×2	سريع
متفاعلاتن×3:/ / /0/ /0/ 0	18=3×6	9=3×3	سريع
متفعلن×5:/ /0/ /0	20=5×4	10=5×2	سريع
متفعلان×2=/ /0/ /00	8=2×4	6=2×3	بطيء
متفعل×5:/ /0/ 0	15=5×3	10=5×2	بين-بين/ ثقيل
متفاعل×2:/ / /0/ 0	8=2×4	4=2×2	سريع
متفاعلان×10:/ / /0/ /00	50=10×5	30=10×3	سريع
مستعلن×3:/0/ / /0	12=3×4	6=3×2	سريع
مستفعل×3:/0/ 0/ 0	9=3×3	9=3×3	بطيء
مستفعلن×65:/0/ 0/ /0	260=65×4	195=65×3	سريع
مستفعلاتن×7:/0/ 0/ /0/ 0	35=7×5	28=7×4	بين-بين/ ثقيل
مستفعلان×16:/0/ 0/ /00	64=16×4	64=16×4	ثقيل
مستعل×4:/0/ /0	12=4×3	8=4×2	بين-بين
مستفعل×1:/0/ 0/ /	4=1×4	2=1×2	سريع
المجموع	710	459	

والجدول (23) يخص المكان النصي الثاني:

	خفة	ثقل	إيقاع
متفاعلن×19: / / / 0/ / 0	95=19×5	38=19×2	سريع
متفاعلان×3: / / / 0/ / 00	15=3×5	9=3×3	بين-بين
مستفعلن×16: / 0/ 0/ / 0	64=16×4	48=16×3	بين-بين
مستفعلان×2: / 0/ 0/ / 00	8=2×4	8=2×4	ثقيل
المجموع	182	103	

جاء التناسب الزمني في "المساء" كما يلي:

- 710/ 1169 (/)و459/ 1169(0)في المكان النصي الأول.
- 182/ 285(/)و103/ 285(0)في المكان النصي الثاني. ويكون التناسب الكلي في الخطاب:
- 892/ 1454(/) و562/ 1454(0).

ويعطي الإحصاء الممكن لتفعيلة "متفاعلن" في "المساء": (/ / /0/ /0) مقارنة مع الحقيقي ما في الجدول (24):

الممكن(1)	الحقيقي	الفرق
(/)805=(/)5×161 (0)322= (0)2×161	.(/)710 .(0)459	.(/)95- .(0)137+
(/)200=(/)5× 40 (0)80=(0) 2 × 40	.(/)182 .(0)103	.(/)18- .(0)23+
(/)1005 (0)402	.(/)892 .(0)562	.(/)113- .(0)160+

يقوم الجدول دليلا على الثقل الإيقاعي والبطء الزمني اللذين يعتريان"المساء"، فقد تناقصت الحركات (/) ب: 113(/)[-95في المكان النصي الأول، و-18 في المكان النصي الثاني]، وتزايد السكون ب: 160(0)[+137في الأول، و+23في الثاني]. وهو ما نلاحظه في "قارئة الفنجان" كما سيأتي.

2- جدول الاستعمال (25) لتفعيلة فاعلن في "قارئة الفنجان":

	التناسب:خفة	التناسب:ثقل	الإيقاع
فاعلن:/ 0/ / 0	3من5	2 من5	**بطيء/ بين-بين**
فعلن: / / / 0	3من4	1من4	**سريع**
فعلان:/ / / 00	3من5	2من5	**بطيء/ بين-بين**
فاعل: / 0/ /	3من4	1من4	**سريع**
فعلن:/ 0/ 0	2من4	2من4	**بطيء**
فعلان:/ 0/ 00	2من5	3من5	**بطيء جدا**

(1) يحسب التردّد الممكن بعدد تردّد التفعيلات في الخطاب مضروبا في عدد الحركات وعدد السواكن في التفعيلة الأصلية، فتفعيلة "متفاعلن"في "المساء"تردّدت161 مرّة في المكان النصي الأول، و40 مرّة في الثاني، وفيها 5 حركات و ساكنين (/ / / 0/ / 0) وبذلك تحسب الأزمنة كالتالي: 161×5(/)=805 (/) و161×2(0)=322(0). بينما في تفعيلة"فاعلن"في"قارئة الفنجان"المترددة112 مرة في المكان النصي الأول و59 مرة في الثاني و فيها 3 حركات وساكنين (/ 0/ / 0)، تحسب كما يلي: 112×3(/)= 336(/) . و112×2(0)=224(0). و تقع المقارنة بين الممكن والحقيقي بطرح أحدهما من الآخر، وعلى قدر التردّد فيهما يكون المؤثر: +س/- س بحيث س هو الفرق بينهما.

تغيب تفعيلة "فاعلن" في هذا الخطاب،بينما جاء تردّد باقي صيغ التفعيلة في المكانين النصيين كما يلي في الجدول(26): -المكان النصي الأول:

	خفة	ثقل	إيقاع
فعلن×52: / / / 0	156= (52×3)	52= (52×1)	سريع
فعلان×3:/ / / 00	9= (3×3)	6=(3×2)	بين-بين/ ثقيل
فاعل×7: / /0 / /	21=(7×3)	7=(7×1)	سريع
فعلن×39:/ 0/ 0	78=(39×2)	78=(39×2)	بطيء
فعلان×11:/ 0/ 00	22=(11×2)	33=(11×3)	بطيء جدا
المجموع	286	176	

- وفي المكان النصي الثاني، كما في الجدول(27):

	خفة	ثقل	إيقاع
فعلن×20: / / / 0	60= (20×3)	20= (20×1)	سريع
فعلان×1:/ / / 00	3= (1×3)	2=(1×2)	بين-بين
فاعل×9: / /0 / /	27=(9×3)	9=(9×1)	سريع
فعلن×26:/ 0/ 0	52=(26×2)	52=(26×2)	بطيء
فعلان×3:/ 0/ 00	6=(3×2)	9=(3×3)	بطيء جدا
المجموع	148	92	

تعطي مقارنة النسب تناسب الإيقاع في المكانين النصيين:

- 286/ 462(/) و176/ 462(0) في الأول.
- 148/ 240(/). و 92/ 240(0) في الثاني. ويكون التناسب الكلي قي الخطاب:

- 434/ 702(/) و 268/ 702(0).

ويعطي الإحصاء الممكن لتفعيلة "فاعلن" في "قارئة الفنجان": (/ 0/ / 0)مقارنة مع الحقيقي ما في الجدول (28):

الممكن	الحقيقي	الفرق
112×3(/)=336(/) 112×2(0)=224(0)	286(/). 176(0).	-50(/). -48(0).
59 ×3(/)=177(/) 59 × 2 (0)=118(0)	148(/). 92(0).	-29 (/). --26(0).
513(/). 342(0)	434(/). 268(0).	-79(/). -74(0).

ويقوم الجدول دليلا أيضا على الثقل الإيقاعي والبطء الزمني في الخطاب "قارئة الفنجان"؛ لأنّ الزمن الحقيقي ينقص عن الممكن ب: 79 (/)[50(/)في المكان النصي الأول، و29(/) في الثاني]، كما ينقص ب: 74(0)[48(0) في الأول و26 في الثاني]. وأدّى تقارب النقصان إلى توازن الإيقاع كما أريد له، وكما تحكّمت فيه العوامل النفسية عند الشاعر...وتتناسب الترددات الزمنية (/ ،0) في الخطابين تناسبا كبيرا، وذلك بقسمة عدد (/) وعدد (0) في كلّ مكان نصي على عدد(/) و (0) معا في نفس المكان مضروبا في 100[1]، كما يبيّنه الجدول (29):

(1) يحسب التردّد: عدد (/)مقسوم على عدد (/ +0) ×100.

	المساء		قارئة الفنجان	
	(/)	(0)	(/)	(0)
المكان النصي1	% 60.73	%39.26	% 61.90	%38.09
المكان النصي 2	% 63.85	%36.14	% 61.66	%38.33
الخطاب الكلي	%61.34	%38.65	%61.82	%38.17

جاء الإيقاع متوازنا على امتداد الخطابين؛ فقد جاء التحوّل إلى السكون في "المساء" من2/ 7في (**متفاعلن : / / /0/ /0**) إلى 3/ 8 في (**متفاعلان: / / /0/ /00**)، ثم التحوّل إلى4/ 7 في (**مستفعلن: /0/ 0/ /0**)، و4/ 8 في (**مستفعلان: /0/ 0/ /00**)، ثم3/ 7 في (**متفعلان: / /0/ /00**)، ثم4/ 9 في (**مستفعلاتن: /0/ 0/ /0/ 0**)، ثم إلى2/ 5في (**مستعل: /0/ /0**) و(**متفعل: / /0/ 0**) ينحو إلى البطء، ولا يرفعه إلا التردد المتوالي الذي يحوّل بعض التفاعيل إلى السريعة نسبيا كحال "**مستفعلن**" المترددة 81مرة بما يصنع زمنا إيقاعيا تزيد فيه الحركة ب:81 مرة[1]. وتستخدم أيضا تفاعيل أخرى تخفّف من شدة الميل إلى الثقل على نحو (**مستعلن: /0/ / /0**) أي (6/4)، و(**مستعلُ: /0/ / /**) أي (5/4) و(**مستفعلُ: /0/ 0/ /**) أي (6/4)، و(**متفعلن: / /0/ /0**) أي (6/4)، و(**متفاعل: / / /0/ 0**) أي (6/4). وليس الميل إلى الزمن السريع بقوة تردّد الميل إلى الثّقل والبطء، وهو ما يحافظ على وزن إيقاعي متناسب مع طول الخطاب، كما هو حال "**قارئة الفنجان**" بتفعيلة البحر التامة (**فاعلن: /0/ /0**)، فقد جرى الشاعر على اختزالها-

(1) يحسب كالتالي: (4×81)- (3×81)=324- 243=81. والعدد 4 يمثل عدد الحركات و 3 عدد السواكن و81 عدد تردد التفعيلة. ونغمة التفاؤل في "المساء"يترجمها نقصان السواكن وزيادة الحركات.والتشاؤم يترجمه زيادة السواكن ونقصان الحركات (قارئة الفنجان).

كما ظهر في التقطيع والجداول-ثم اختزالها بشكل كلي على مستوى الخطاب، ولعلّه السبب الذي يفسّر اللجوء إلى علّة التذييل في (**فعلان: ///00**) و (**فعلان: /0/ 00**) بعد إضمار الأولى وتشعيث الثانية. ولمّا كان هذا الفعل متردّدا بكثرة؛ عمد إلى (**فاعل: /0//**) المقبوضة-17مرة-، ليفوق في الخطابين معا زمن الحركة (/) زمن السكون (0) بمرة ونصف، ويكون الزمن الإيقاعي فيهما معا بعد تأمل النسب ومقارنة الأعداد على شكل:

459(/)+459(0)+251(/)؛ حيث:710(/)=459(/)+251(/)[في المكان النصي الأول][1]، و251 تمثّل 0.54 من 459.

103(/)+103(0)+79(/)؛ حيث:183(/)=103(/)+79(/)[في المكان النصي الثاني]، و79 تمثّل0.59 من 103.

562(/)+562(0)+330(/)؛ حيث: 892 (/) = 562(/) + 330 (/). في الخطاب "المساء"]. و330 تمثّل 0.59 من 562.

وفي"قارئة الفنجان":

176(/)+176(0)+110(/)؛ حيث:286(/)=176(/)+110(/)[في م1]. 110تمثّل0.62 من 176.

92(/)+92(0)+56(/)؛ حيث:148(/)=92(/)+56(/)[في م2]. و56تمثّل 0.60 من 92.

268(/)+268(0)+166(/)؛ حيث:434 (/) = 268(/) + 166(/) [في الخطاب]. و166تمثّل0.61 من 268.

---

[1] اعتمدت على التسوية بين الحركات والسواكن للتدليل على أنّ الحركات من حيث العدد=السواكن+الفرق،الذي لم يصل أبدا إلى حدّ ضعف السواكن.أي تمثّل الحركات السواكن ونصفها تقريبا بالزيادة.ولو أنّ الحركات جاءت ضعف السواكن، لكان الزمن الإيقاعي مساويا لوتد مجموع://0.

وعليه؛ تصّح كتابة الزمن الإيقاعي المشترك في الخطابين معا كما يلي:

[س(/) + س(0)+ع(/)=س(/ +0)+ع(/)،ع < س،وس×0.62>ع<0.54×س].

ويصنع ارتباط المسافة بالسرعة في الأداء تناسبا طبيعيا بين الطول/البطء، والقصر/ السرعة في الخطابين، وهو ما يتحكم فيه المكان النصي من حيث الإيقاع. ولا يتوقف هذا التناسب عند الزمن الإيقاعي بل يتعدّاه إلى التناسب المقطعي.

8.2- الكتابة الصوتية[1] والتناسب المقطعي:

"يكشف تحليل النسيج الصوتي اللثام عن دلائل وظواهر صوتية وسلوكية كامنة"[2] ترتبط بالشعور والحالة النفسية للشاعر. وييسّر عدّ المقاطع الصوتية[3] التناسب بين الخطابين على اعتبار تشابه الأحوال، ولذلك يعتمد نمط[4] على التقطيع والتفعيلات السابقة، لتجنب إعادة كتابة الخطابين كتابة صوتية، وإنّما يتمّ البحث فيها عن المقاطع: (ص ح.ص ح ح.ص ح ح ص)[5]، تسهيلا لعملية الحساب والمقارنة،كما في الجدول :(30)

تفعيلة الزمن الإيقاعي	الشكل	تفعيلة الكتابة الصوتية	الكتابة الصوتية للتفعيلة
متفاعلن	0//0///	متفاعلن	cv.cv.cvv.cv.cvc
متفاعلاتن	0/0//0///	متفاعلاتن	cv.cv.cvv.cv.cvv.cvc
متفعلن	0//0//	مفاعلن	cv.cvv.cv.cvc
متفعلان	00//0//	مفاعلان	cv.cvv.cv.cvvc
متفعل	0/0//	مفاعل	cv.cvv.cvc

(1) ينظر: مراد عبدالرحمان مبروك:السابق، ص149و164. ومصطفى حركات:السابق، ص61.وممدوح عبد الرحمان: السابق، ص60.

(2) ممدوح عبد الرحمان: السابق، ص68.

(3) ينظر: السابق، ص60.ومراد عبد الرحمان مبروك: السابق، ص52-53.ومصطفى حركات: السابق ، ص61.

(4) ينظر: ممدوح عبد الرحمان: السابق، ص60.

(5) ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك:السابق، ص52- 53 و164 .ومصطفى حركات:السابق، ص61.

تفعيلة الزمن الإيقاعي	الشكل	تفعيلة الكتابة الصوتية	الكتابة الصوتية للتفعيلة
متفاعل	0/0///	متفاعل	cv.cv.cvv.cvc
متفاعلان	00//0///	متفاعلان	cv.cv.cvv.cv.cvvc
مستعلن	0///0/	متفعلن	cvc.cv.cv.cvc
مستفعل	0/0/0/	متفاعل	cvc.cvv.cvc
مستفعلن	0//0/0/	متفاعلن	cvc.cvv.cv.cvc
مستفعلاتن	0/0//0/0/	متفاعلاتن	cvc.cvv.cv.cvv.cvc
مستفعلان	00//0/0/	متفاعلان	cvc.cvv.cv.cvvc
مستعل	0//0/	متفعل	cvc.cv.cvc
مستفعل	//0/0/	متفاعلُ	cvc.cvv.cv.vc

1- في المكان النصي الأوّل من "المساء": الجدول(31)

	قصير مفتوح cv	متوسط مغلق cvc	متوسط مفتوح cvv	طويل مغلق cvvc
متفاعلن×cv.cv.cvv.cv.cvc:39	117=39×3	39=39×1	35=39×1	-----
متفاعلان×cv.cv.cvv.cv.cvvc.:10	30=10×3	----	10=10×1	10=10×1
متفعلن×cvc.cv.cv.cvc.:3.	6=2×3	6=2×3	----	----
متفاعل×cv.cv.cvv.cvc.:2	4=2×2	2=2×1	2=2×1	----
متفاعلاتن×cv.cv.cvv.cv.cvv.cvc:3	9=3×3	3=3×1	6=3×2	----
مفاعلن×cv.cvv.cv.cvc.:5	10=5×2	5=5×1	5=5×1	----
مفاعلان×cv.cvv.cv.cvvc.:2	4=2×2	----	2=1×2	2=2×1
متفاعلن×cvc.cvv.cv.cvc.:65	65=65×1	130=65×2	65=65×1	-----
متفاعلاتن×cvc.cvv.cv.cvv.cvc.:7	7=7×1	14=7×2	14=7×2	-----
متفاعلان×cvc.cvv.cv.cvvc.:16	16=16×1	16=16×1	16=16×1	16=16×1
مفاعل×cv.cvv.cvc.:5	5=5×1	5=5×1	5=5×1	----
متفعل×cvc.cv.cvc:4	4=4×1	8=4×2	----	----
متفاعل×cvc.cvv.cv.cv.:1	2=1×2	1=1×1	1=1×1	-----
متفاعل×cvc.cvv.cvc.:3	----	6=3×2	3=3×1	-----
المجموع	**279**	**235**	**164**	**28**

والجدول (32) يخص المكان النصي الثاني:

	قصير مفتوح cv	متوسط مغلق cvc	متوسط مفتوح cvv	طويل مغلق cvvc
متفاعلن×19: cv.cv.cvv.cv.cvc.	57=19×3	19=19×1	19=19×1	----
متفاعلان×3: cv.cv.cvv.cv.cvvc.	9=3×3	----	3=3×1	3=3×1
متفاعلن×16: cvc.cvv.cv.cvc.	16=16×1	32=16×2	16=16×1	----
متفاعلان×2: cvc.cvv.cv.cvvc.	2=2×1	2=2×1	2=2×1	2=2×1
المجموع	**84**	**53**	**40**	**05**

2- في "قارئة الفنجان":

للمكان النصي الأول يبدي الجدول(33)ما يأتي:

	قصير مفتوح cv	متوسط مغلق cvc	متوسط مفتوح cvv	طويل مغلق cvvc
فَعلن×52: cv.cv.cvc.	104= 52×2	52= 52×1	----	----
فعلان×3: cv.cv.cvvc.	6=3×2	----	----	3=3×1
فاعل×7: cvv.cv.cv.	14=7×2	----	7=7×1	----
فعلن×39: cvc.cvc.	----	78=39×2	----	----
فعلان×11: cvc.cvvc	----	11=11×1	----	11=11×1
المجموع	**124**	**141**	**07**	**14**

- وللمكان النصي الثاني ما يعطيه الجدول (34):

	قصير مفتوح cv	متوسط مغلق cvc	متوسط مفتوح cvv	طويل مغلق cvvc
فعلن×cv.cv.cvc:20	40= 20×2	20=20×1	----	----
فعلان×cv.cv.cvvc.:1	2=1×2	----	----	1=1×1
فاعل×cvv.cv.cv:9	18=9×2	----	9=9×1	----
فعلن×cvc.cvc:26	----	52=26×2	----	----
فعلان×cvc.cvvc.:3	----	3=3×1	----	3=3×1
المجموع	**60**	**75**	**09**	**04**

تبين خلاصة الجداول شيوع المقاطع القصيرة المفتوحة والمقاطع المتوسطة المغلقة، وقلة المقاطع المتوسطة المفتوحة والطويلة المغلقة في الخطابين معا، والجدول (35) يوضح ذلك:

مكان نصي	الخطاب	قصير مف.cv	متوسط مغcvc	متوسط مف cvv	طويل مغ cvvc.
1	المساء	**279**	**235**	**164**	**28**
2	المساء	**84**	**53**	**40**	**05**
1	قارئة الفنجان	**124**	**141**	**07**	**14**
2	قارئة الفنجان	**60**	**75**	**09**	**04**

وإذا قارنّا هذا الإحصاء على حقيقته مع الممكن تبيّن الفرق بينهما، وتأكّد البطء والثقل من خلال استخدام المقاطع الصوتية، كما يوضّحه الجدول (36):

التفعيلة	المقاطع الممكنة	الحقيقية	الفرق
متفاعلن: cv.cv.cvv.cv.cvc. المكان النصي 1	(cv)483=3×161 (cvv)161=1×161 (cvc)161=1×161	279 161 235 (cvvc)28+	(cv) 204 - (cvv) 0+ .(cvc) 74+
المكان النصي2	(cv)120=3×40 (cvv)40=1×40 (cvc)40=1×40	84 53 40 (cvvc)5+	(cv)36- (cvv)13+ (cvc)00+
المساء	(cv) 606=3×202 (cvv)202=1×202 (cvc)202=1×202	361 215 271 (cvvc)33+	(cv)240- (cvv)13+ (cvc)74+
فاعلن:.cvv.cv.cvc المكان النصي1	(cv)112=1×112 (cvv)112=1×112 (cvc)112=1×112	124 07 141 (cvvc)14+	(cv)12+ +(cvv) 105- (cvc)29
المكان النصي2	(cv)59=1×59 (cvv)59=1×59 (cvc)59=1×59	60 9 75 (cvvc)4+	(cv)1+ (cvv)50- (cvc)16+
قارئة الفنجان	171=1×171 171=1×171 171=1×171	184 16 216 (cvvc)18+	(cv)13+ (cvv)155- (cvc)45+

لقد زادت المقاطع المتوسطة المغلقة في "المساء" (+cvc74) والطويلة المغلقة (+33 cvvc)، ونقصت القصيرة المفتوحة (-cv240) بما يجعل الخطاب غارقا في الثّقل.

وتأتي زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة (+cvv13) للتخفيف من هذا الثّقل، ولكنّها ليست قادرة -من حيث الكم- على تحويله إلى الخفة المتناسبة معه، لكن الثقل والبطء في "قارئة الفنجان" حدثا باعتماد الزيادة في المقاطع القصيرة المفتوحة بنسبة أقل من المقاطع المتوسطة المغلقة (+cv13)/ (+cvc45)، واعتماد النقصان في المقاطع المتوسطة المفتوحة (-cvv155) مع إدراج المقاطع الطويلة المغلقة (+cvvc18). فإذا قارنا المكان النصي الثاني بالمكان الأول في الخطابين معا، وجدنا تسارعا إيقاعيا وتغيّرا من البطء نحو السرعة، يحمل نفس خصائص المكان الأول والخطاب عموما، حيث تتقابل الإحصائيات فيهما كما يلي: (-204/ -cv36) و(+00/ +cvv13) و (+74/ +cvc00) في "المساء"، وتتقابل في "قارئة الفنجان" كالتالي: (+12/ +cv1) و(-105/ -cvv50) و(+29/ +16 cvc) ليتناسب الكم الشعري من حيث قصر المكان الثاني مع الزمن الذي يبدو متسارعا.

وإذا كان الإغلاق والسكون دليلا على ثقل الملفوظات (التفاعيل)، والفتح دليلا على سرعة حركتها[1]؛ فإنّ الخطابين في ثقلهما وبطئهما يتناسبان مع الزمن الإيقاعي، ليأتي الطول الظاهر مقابلا للبطء الخفي، ويكون بين الانفعال الشعري وصفة الحركة تماثلا[2]. من هنا كان التناسب زمنيا ومقطعيا صوتيا لا تناسبا في المقدار والكم[3]، وجاءت هذه المقاطع أساسا إيقاعيا[4] لقياس التناسب داخل الخطابين حيث الأداء والتوازن[5] كما رأينا من خلال التحليل، وكما سأوجزه من خلال الخلاصة.

---

(1) ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك: السابق، ص215.

(2) تنظر الصفحة 29 من هذا البحث.

(3) ينظر: محمد العمري: السابق، ص 28-29.

(4) ينظر: ممدوح عبد الرحمان: السابق، ص69.

(5) ينظر: محمد العمري: السابق، ص9.

- الخلاصة:

يشترك الخطابان في:

1- حروف بعينها بالتناسب، وكذلك في الترصيع الصوتي والتجنيس.

2- مكانين أولهما أطول من الثاني، ولهما علاقة بالوزن والدلالة، والمسافة والسرعة (طول/ بطء) و (قصر/ سرعة).

3- تغير الوقف بفعل المكانين النصيين ليصنع الإيقاع.

4- الوزن الأحادي التفعيلة، الذي يتعدد بتعدّد صيغها، مع عدم التماثل الكمي بين أبيات الخطاب الواحد، وغياب نمط وزني بعينه، بما يحرّك الصراع بين الإيقاعين القديم والحديث في ارتباطهما بالدلالة.

5- كسر التفعيلات كسرا مزدوجا خارجيا بالعلل والزحافات، وداخليا بالفواصل والتنقيط. والكسر يرتبط تأويلا بالتحوّل الدلالي في ما معناه الثورة والرفض.

6- تناسب القوافي المقيدة والمطلقة؛ حيث القيد احتلال والإطلاق رغبة في التّحرر.

7- الترصيع كما هو حال التكرار الذي يؤدي بجميع صوره دوره الإيقاعي المتماثل فيهما إلى حد الاشتراك في التكرير الاستبدالي.

8- الزمن الإيقاعي:

[س(/ +0)+ع(/)، حيث ع<س، و:س×0.62<ع> 0.54×س]، وفي التسارع ليتواصل الصراع بين الواقع والرغبة.

9- الكتابة الصوتية والتناسب المقطعي؛ بكثرة المقاطع المتوسطة المغلقة والقصيرة المفتوحة، وقلة المتوسطة المفتوحة، وبروز الطويلة المغلقة، وفي التناسب الصوتي الزمني بطأ وثقلا.

من هنا يشترك الخطابان في مواضع كثيرة، ويتشابهان في نفس الخصائص الإيقاعية، وهو ما يذهب بالقول لمحو التناص، وبخاصة أنّ التعاقب الزمني معلوم ليكون حضور "المساء" واضحا في "**قارئة الفنجان**" هجرة زمكانية وفكرية إذا لم تكن أسلوبية. وعلى هذا فالتناص خارجي لأنّ نزارا حاكى نموذجا لشاعر آخر، واختياري لاعتماد الأسلوب الحر، وجزئي لاختلاف الشاعرين في الرؤية النهائية، ويتناظر الخطابان من حيث الشكل والموضوع بعد اعتماد التحوّل الدلالي[1]. فهل يمكن أن يضاف إلى العناصر الظاهرة المحيلة على فعل التناص-كما هي عند الغذامي وبنيس-ما تخلّل البحث من عناصر خفية؟ قد يكون للإجابة موضع آخر غير هذا...

وعلى العموم؛ لقد تعرضنا -حتى الآن- إلى كل ما يجب أن يشمله تحليل الفعل التواصلي من وظائف وعناصر تخاطب كما جاء في التأسيس، ولم يبق من عناصر البحث إلا النصية.

---

(1) تنظر الصفحة 29 من هذا البحث.

الفصل الرابع

النصية

المستوى النحوي الدلالي:

1- الانسجام

2- اللعب اللغوي

مستوى بنينة النص/ الخطاب: بناء النص

3- التطور

4- البنية المقطعية

المستوى الفكري:

5- الترابط الفكري.

6- عدم التعارض

خلاصة الفصل

مقدّمة:

يقوم قياس النصية -كما تمّ الانتهاء إليه في الفعل التأسيسي[1]- على ستة عناصر، في ثلاثة مستويات: **المستوى النحوي الدلالي ومستوى بنينة النص/ الخطاب والمستوى الفكري**. وسأبدأ **بالانسجام** وما فيه من خصائص التكرار، بحثا في الوصل وأساليبه و في الإحالات قبليها وبعديها، وفي الاستبدال وأنواعه، وفي الحذف ظاهره وخفيه، ليستقيم حديث النحو والتركيب. ثمّ أميل إلى **اللعب اللغوي** باحثا في الإخفاء والإظهار من خلال التقديم والتأخير، والأوصاف والتوازي، وما يحدثه كلّ ذلك من **انفصالات دلالية**، تفرغ الأشكال اللغوية من معانيها وتحمّلها **دلالات جديدة**، وهو المستوى الأول. والثاني، عنصر **التّطور** الذي يقوم على المنظمات الزمنية، والترابط الاستدلالي، كما يقوم على **مقاطع مختلفة** نوعا، متّحدة نموذجا شكليا، متراصّة بناءً، يفترض أنها تقوم على **الترابط الفكري** داخل بنيات الخطابين، مع سدّ فراغات الفهم وتعيين الأطر والمخططات الذهنية، وتحديد الهدف التخاطبي، وما تعلّق به من عوالم ويستقيم بذلك الحديث عن **عدم التعارض** فيما بين البنى المقطعيّة، اتفاقا بين البدايات والنهايات وما بينها، مع إيجاد ما يقوّم ظاهر التعارض وتبريره، لتكوّن في الأخير ذلك الكلّ المنسجم الأجزاء دلاليا والمترابط شكليا ومفهوميا.

المستوى النحوي الدّلالي:

1- الانسجام[2] (Cohésion):

يستند البحث في الانسجام على الوصل والإحالات والاستبدال والحذف. فإذا بدأنا ب"المساء"؛ وجدنا **الوصل**[3] بالعطف والشرط وأسلوب الحصر والاستدراك:

---

(1) تنظر الصفحة 70 من هذا البحث.

(2) تنظر الصفحة 64 من هذا البحث.

(3) ومحمد خطابي: السابق، ص22.

م1-

السّحب تركض في الفضاء الرّحب ركض الخائفين
والشّمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساح صامت فيه خشوع الزاّهدين
لكنّما عيناكِ باهتتان في الأفق البعيد
سلمى...بماذا تفكّرين؟
سلمى...بماذا تحلمين؟

لكنّما

م2-

أرأيتِ أحلام الطّفولة تختفي خلف التّخوم؟
أم أبصرت عيناكِ أشباح الكهولة في الغيوم؟
أم خفتِ أن يأتي الدّجى الجاني ولا تأتي النّجوم؟
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنّما
أظلالها في ناظريك
تنمّ يا سلمى عليك

إنّما

م3-

إني أراكِ كسائح في القفر ضلّ[...]عن الطّريق
يرجو[...]صديقا وأين في القفر الصّديق؟
يهوى[...]البروق وضوءها ويخاف[...]تخدعه البروق
بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام
لا يستطيع [...] الانتصار
ولا يطيق[...]الانكسار

بل

م4-
هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك
فلقد رأيتك في الضّحى ورأيته في وجنتيك
لكن وجدتك في المساء وضعت رأسك في يديك
وجلست في عينيك ألغاز وفي النّفس اكتئاب
مثل اكتئاب العاشقين
سلمي...بماذا تفكّرين؟

لكن

م5-
بالأرض كيف هوت عروش النّور عن هضباتها؟
أم بالمروج الخضر ساد الصّمت في جنباتها؟
أم بالعصافير التي تعدو إلى وكناتها؟
أم بالمسا؟إنّ المسا يخفي المدائن كالقرى
والكوخ كالقصر المكين
والشوك مثل الياسمين

أم
العطف — و

م6-
لا فرق عند الليل بين النّهر والمستنقع
يخفي[...]ابتسامات الطّروب كأدمع المتوجّع
إنّ الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع
لكن لماذا تجزعين على النّهار وللدّجى
أحلامه ورغائبه/ وسماؤه وكواكبه

لكن

م7-
إن كان ستر[...] البلاد سهولها و وعورها
لم يسلب[...] الزّهر الأريج ولا المياه خريرها
كلاّ ولا منع[...]النّسائم في الفضاء مسيرها
مازال في الورق الحفيف وفي الصَّبا أنفاسها
والعندليب صداحه
لا ظفره وجناحه

م8-ف
فأصغي إلى صوت الجداول جاريات في السّفوح
واستنشقي الأزهار في الجنّات مادامت تفوح
وتمتّعي بالشّهب في الأفلاك ما دامت تلوح
من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان
لا تبصرين به الغدير
ولا يلذّ لك الحرير

م9-
لتكن حياتك كلّها أملا جميلا طيّبا
و لتملأ الأحلام نفسك في الكهولة والصّبا
مثل الكواكب في السّماء وكالأزاهر في الرّبى
ليكن بأمر الحبّ قلبك عالما في ذاته
أزهاره لا تذبل
ونجومه لا تأفل

م10- مات النّهار ابن الصّباح فلا تقولي كيف مات

. إنّ التّأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة

فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة

قد كان وجهك في الضّحى مثل الضّحى متهلّلا

فيه البشاشة والبهاء

ليكن كذلك في المساء

وقع استخدام العطف بالواو في أكثر الأحيان، كما استخدم الفاء وبل وأم التخيير رابطا بين جمل و أسماء المقطع الشعري الواحد، كما استخدم **الاستدراك** في بداية البيت الثالث[**لكنما**]من المقطع الشعري الأول؛ حيث اقتضاه الانتقال من وصف الطبيعة-وصفا عاما-إلى عيني "سلمى" والربط بينهما يوحي بإسقاط الحال الأولى على الحال الثانية. كما استخدمه في بداية البيت الثالث [**لكن**] من المقطع الرابع؛ حيث اقتضاه الانتقال من وصف حال سلمى في الضحى إشراقا وأملا، إلى وصف حالها في المساء أسى وحزنا. وقد استخدمه في نفس الموضع في المقطع السادس، ليستدرك على تسوية الليل بين الأشياء وجود عالم الأحلام و الرغائب؛ فيكون المتأخر من الكلام مقدّما على ما سبقه. واستخدم **الحصر** ب: [**إنّما**] في نهاية البيت الرابع من المقطع الثاني، ليحصر ما قبله، وهو معرفته بالمشاهد التي تراها ولا يستطيع تحديدها في ما بعده، وهو ما تبديه الأظلال في ناظريها. واستخدم **الشرط** ب: [**إن**] في بداية البيت الأول من المقطع الشعري السابع، ليأتي فعل الشرط متبوعا بجواب شرط وقد تعدّد وامتدّ على عدة جمل شعرية. وفي هذا الاستخدام انسجام البناء من حيث الارتباط الشكلي والنحوي والدلالي داخل كل مقطع على حدة.

ورغم ذلك لا يؤدي هذا الاستخدام الانسجام التّام لوجود مناطق نصية تحتاج إلى **إحالات نصية**[1] تصلها بما تحيل عليه قبليا (Anaphore) و بعديا (Cataphore).

يؤدي تتبّع الضمائر إلى جبر بعض المواضع بل أكثرها، ودائما داخل كلّ مقطع؛ ففي المقطع الأوّل، يحيل [ك] في "**عيناك**"على "**سلمى**"، كما يحيل على "**تحلمين**" و"**تفكّرين**". وفي الثاني، تحيل [ت] في "**رأيت**"و [ك] في "**عيناك**" و [ت] في "**خفت**" على ياء المخاطبة في "**تلمحين**"ليحيل الكلّ على [ك] "**ناظريك**" و "**عليك**" ويعود هذا الاستخدام على "**سلمى**".

ويعود [ك] "**أراك**" في المقطع الشعري الثالث على لفظ "**سائح**"بعديا، ويعود عليه فاعل"**يهوى**"و"**يخاف**"، والضمير [ه] في "**تخدعه**" قبليا، ثم يربط ب "**بل**" بين شطري المقطع، ليتساوى الضمير "**أنت**" ب "**فارس**" ويعود عليهما قبليا فاعلا "**يستطيع**" و"**يطيق**"، ويقع **الاستبدال اللساني** (Substitution)[2] بين الألفاظ؛ حيث تأخذ قيمة نحوية وتتحوّل قيمتها الدلالية. وينطبق على المقطع الشعري الرابع ما انطبق على سابقه، وبذلك تربط "**سلمى**" كلفظ بين المقاطع الشعرية الأربعة.

ويرتبط الفعل "**يخفي**" بلفظ "**الليل**" في المقطع السادس قبليا، و"**الدجى**"بعديا، وكلاهما يتعالق بعديا أيضا بـ "**أحلامه**" و "**رغائبه**" و "**سماؤه**" و"**كواكبه**" بدلالة الضمير [ه]. وتأتي الأفعال"**ستر**" و "**يسلب**" و "**منع**" متعالقة قبليا بلفظ "**الليل**" بدلالة الضمير المنفصل [...هو] العائد عليه، فهما -على هذا- منسجمان، وبين الليل و الدجى استبدال لساني، كما هو بينهما وبين لفظ "المساء" الذي تردّد أربع مرات؛ أولاها في المقطع الشعري الرابـع، سُبقـت

---

(1) ينظر: براون ويول: السابق، ص 238- 239.
- و: محمد خطابي:السابق، ص 17.هي تقع في مقابل الإحالات الخارج نصيّة (المقامية).

(2) ينظر: براون ويول: السابق، ص 240.
- و:محمد خطابي:السابق، ص 19.
- و: الصفحة62 من هذا البحث،الاستبدال في "التكرار "عندبول فابر وكريستيان بايلون".

بلفظ "**الدجى**" في المقطع الثاني، ليتكرّر لفظ "المساء"مرتين في المقطع الخامس، ويعود لفظ "**الليل**" في بداية السادس، ولفظ "**الدجى**" في نهايته، وآخر "**مساء**" ختمت الخطاب.

وقع استبدال في مجمل الخطاب على نحو تعويض اللفظ بالضمير الذي يناسبه؛ فلفظ "**سلمى**" يستبدل بالضمير المنفصل: [أنت] مرة واحدة في المقطع الشعري الثالث مع بداية البيت الرابع، واستبدل بالضمير المتصل: [ت:"**خفت**"] في مواضع عدة على سبيل الخطاب والارتباط بالفعل الماضي، وينوب عنها الضمير المتصل: [ي المخاطبة] مع الفعل المضارع كما في "**أصغي**" و "**تمتّعي**" و "**تبصرين**"، ونحو ذلك مع الضمير المتصل: [ك] كلما تعلّق الاتصال بالاسم [الإضافة: "**عيناك**"] والجر [شبه الجملة:"**لك**"]. وقد تردّد اللفظ كما هو أربع مرات فقط داخل سياق النداء ["**يا سلمى**"] أو التساؤل ["**سلمى...بماذا تحلمين؟**"]، والأمر محمول على الإجمال فهو تمثيل لا حصر، ومصروف إلى طرفي الصراع في الخطاب (المساء: الزمن أو الاحتلال/ سلمى: الإنسان أو النفس)، بتفعيل القناع؛ حيث يمكن إسقاط عناصر الطبيعة في المقطع الأول على سلمى، وتكون صورة أخرى للاستبدال.
وكما يجوز في الاستعمال اللغوي التكرار، يجوز الحذف بنوعيه المخبر به وغير المخبر به، وكلاهما يدخل في تحديد الانسجام حفاظا على إيقاع الشعر وبلاغة الخطاب.

فإذا أراد **المخاطب** لكلامه انسجاما إيقاعيا وبلاغة عمد إلى **الحذف** (Ellipse) **غير المخبر به** ليبني عليه خطابه مؤثرا في **المخاطَب**، وناسجا على مسموح النحو انفعاله بما لا يقدر عليه غير الشاعر. وقد تعدّد هذا النوع من الحذف في "المساء" حتى بدا خاصية نصيّة تدخل في تشكيل الخطاب وانسجامه. وقد ورد الحذف على أربعة ألوان:

أ- حذف حرف من التركيب:

جاء في المقطع الثاني استمرارا للتساؤل في المقطع الأول:

"أرأيت أحلام الطفولة.....؟

"أم[أ] أبصرت عيناك.....؟

"أم[أ]خفت أن يأتي.....؟

يقدّر الملفوظ الشعري بإضافة "أ" الاستفهامية في كلّ جملة شعرية بعد "أم"، وحذفها يحيل على وجودها في البنية العميقة، فجاء الحذف عنصرا منظما للنصية، ولو أنّ "أ" لم تحذف لجاء الإيقاع فاسدا بفساد التفعيلة ولقلّ نبض الشعر وفقد الخطاب مقوّما من مقوّماته الأساسية. وتعدّى الحذف الحرف إلى الفعل.

ب- حذف فعل من التركيب:

وقد وقع في المقطع السابع:

"مازال في الورق الخفيف وفي الصّبا أنفاسها"

فحذف الفعل بعد الواو الرابط بين الجملتين، والتقدير:

"مازال في الورق الخفيف و [مازال] في الصّبا أنفاسها"

كما وقع في المقطع العاشر:

"فدعي الكآبة والأسى..."

ويقتضي التقدير حذف الفعل "دعي" بعد الواو، ويكون الملفوظ تاما:

"فدعي الكآبة و[دعي]الأسى..."

وقد جُمع بين الحذفين -أي حذف الحرف والفعل معا -لصناعة نمط جديد للحذف.

ج- **حذف حرف وفعل من التركيب:**

وقد تموضع في المقطعين الرابع والخامس؛ جاء في المقطع الرابع:

"**وجلست في عينيك ألغاز وفي النفس اكتئاب**".

يقدّر عطف جملة "**وجلست في عينيك ألغاز**" على جملة "**في النفس اكتئاب**" والرابط بينهما "و"، والتجانس الحاصل مفاده اشتراك الجملتين في نفس الفعل "**جلست**" المسبوق بواو الحال "و" قياسا على الجملة الأولى، فيكون تقدير الملفوظ:

"**وجلست في عينيك ألغاز**، [وجلست] **وفي النفس** (نفسك) **اكتئاب**".

ونحوه ما جاء في المقطع الخامس: "**بالأرض كيف هوت....؟**" ليقوم التقدير على اعتماد حذف الفعل "**تفكّرين**" الوارد في آخر المقطع الرابع في صيغة سؤال "...**بماذا تفكّرين**"، ويفترض في التراكيب أن تُبدَأ بهمزة "أ" الاستفهامية، ليكون الكلام موصولا على نحو:

"[أ تفكّرين] **بالأرض كيف هوت عروش النور عن هضباتها؟**

أم [أ تفكّرين] **بالمروج الخضر ساد الصمت ....؟**"

"**أم** [أ تفكّرين] **بالعصافير التي ...**"

"**أم** [أ تفكّرين] **بالمسا؟ إنّ المسا يخفي المدائن كالقرى**". وهنا يأتي الحذف مزدوجا؛ الأول، كما تمّ تحديده. والثاني، تقدير حذف "**المساء يخفي**" -بتقديم المساء حفاظا على التركيب الشعري الوارد في الخطاب- وهو في حقيقته حذف جملة.

- **حذف جملة من التركيب:**

وله موضعان؛ أولهما في المقطع الخامس، فيكون التقدير:

"و[المساء يخفي] **الكوخ كالقصر المكين**"

"و[المساء يخفي] **الشوك مثل الياسمين**".

وثانيهما في المقطع الثامن: "ولتملأ الأحلام نفسك في الكهولة والصبا". ويقدّر الحذف هنا بعد الواو؛ فالجملتان ترتبطان بالواو، وهما منسجمتان حتى خارج البناء الشعري في الخطاب، فيقال:

"**ولتملأ الأحلام نفسك في الكهولة** و[لتملأ الأحلام نفسك في] **الصبا**".

لقد جاء **الحذف** (Ellipse) **غير المخبر** به مبنيا على اللاوعي لارتباطه الوثيق بالإيقاع الذي لا يصلح الشعر إلاّ به، فلو أنّه أبرز بعضه قاصدا، ليثير دلالات معيّنة لدى المخاطَب، لفقد الخطاب الشعري رونقه، ولفقد الوزن اتّزانه، وخرج الملفوظ إلى النثر من ناحية. ومن أخرى أحدث الحذف اتزانا نصيّا، ساهم إلى حدّ كبير في انسجام الخطاب وجبر انكساراته بالوصل والإحالات والاستبدالات وبالحذف بنوعيه، السابق -كما رأينا-، واللاحق -كما سيأتي. على أنّ الأول مردّه إلى اللاوعي والثاني مردود إلى الوعي.

فإذا أراد **المخاطب** أن يصرف المخاطَب -واعيا- إلى دلالات بعينها؛ توقّف عن الكلام للإيماء بذلك، وبدا الأمر بعد التدوين نقاطا (...) يملأ القارئ فضاءها معنى، يسوقه إليه الفهم الكلي، فيكون هذا الفعل حذفا **مخبرا** به. وله في الخطاب "**المساء**" ثلاثة مواضع:

"**سلمى...بماذا تفكرين؟**"

"**سلمى...بماذا تحلمين؟**"[1]

"**سلمى...بماذا تفكرين؟**"[2]

(1) ينظر المقطع 1، البيتان: 4 و5.

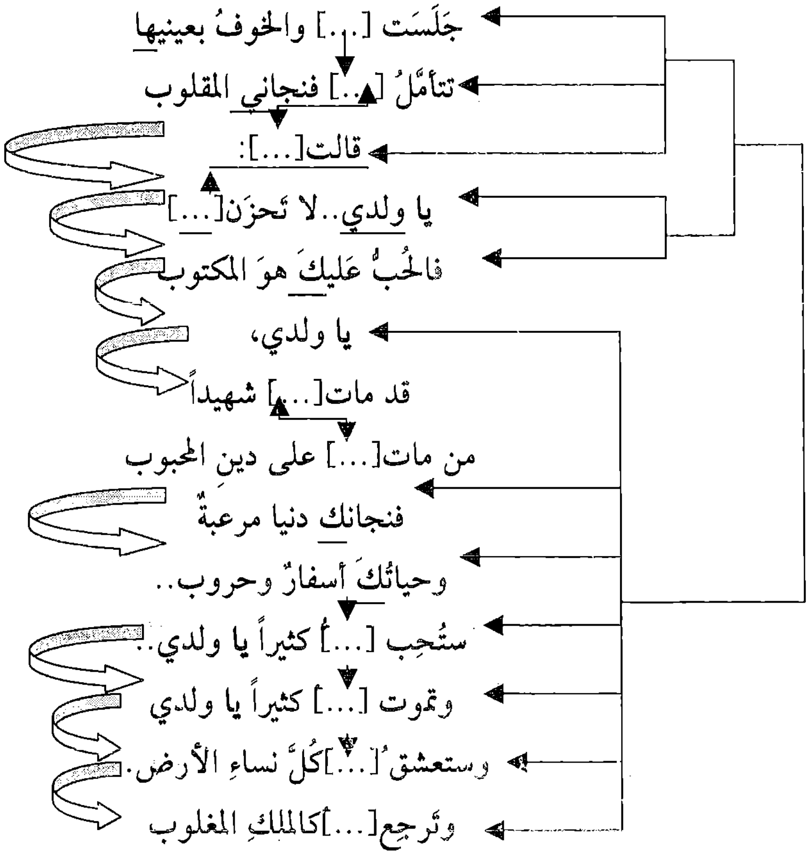
(2) ينظر المقطع4، البيت 6.

وجاء ترتيبها كما هي عليه؛ ارتباط الحذف الأول بالثاني، وروده منفردا بعد زمن من الانفعال ... إنها الحيرة في فهم ما يدور في داخلها، على اعتبار سلمى ذاته الثانية التي أخرجها من بين جنبيه ليسائلها عن حقيقة الشعور الذي يداهمه ... وقد كان في غير هذا الموضع يتساءل عن كثير من الأشياء رآها طلاسم غير مفهومة، وليست النفس إلاّ موضوعا يغشاه الشك ويرتبك عنده اليقين، أيصحّ له أن يعلم ما تفكّر به النفس حقيقة؟ أيصحّ له أن يدرك أحلامها؟ أم هو يؤنبها على موقفها السلبي يوم غادر البلاد إلى ما رجاه حلا أفضل؟ ألا يعقل أن يبذل الفرد جهدا في الرفض الإيجابي؟ أليس العيش في بلاد الغير تساوي أو تكاد العيش تحت غطاء الاحتلال؟ ألا يمكن للإنسان أن يمتلك زمامه بيده ولا يبقى عرضة لحديث النفس والأفكار الموحشات؟ وهل يتساوى الحلم والتفكير إلاّ إذا بدا التمييز مستحيلا؟ لقد عاش الشاعر يخاطب نفسه، ومن ذلك حلول المساء الزمن [العمر] فوقع على جرح المساء [الاحتلال] ويتقاطع كلّ ذلك مع الرغبة الملحة في العودة والحنين للوطن والأهل ... داخل هذا المقام يفهم هذا التساؤل. وندرك أنّ الشاعر مثّل دور المخاطب والمخاطَب معا في تعدّد للذّات ويبلّغ رسالته لنفسه الحائرة، ولنفوس الكثيرين من أمثاله الذين جابوا الأرض بحثا عن طمأنينة النفس خارج أوطانهم، فما نالهم من ذلك إلاّ القلق والتوتر والندم. وما وقوف سلمى أمام البحر إلا موقف البداية عند الرغبة في الهجرة، وموقف النهاية عند الرغبة في العودة. فلمّا تماثلت الصورتان، جاء التساؤل حاملا في بعض تقليباته الاستنكار، ولذلك لا يريد تجربة جديدة يهيم فيها مع هوى النفس، فيردعها بالسؤال، ويسكتها بألم الذكرى. هكذا يبدو الانسجام في "المساء"، فكيف يبدو مع الخطاب الثاني؟

يأتي الانسجام في "قارئة الفنجان" مشابها لما في "المساء"، وقائما على الوصل والإحالات والاستبدال والحذف. ويقع **الوصل** بالعطف والشرط وأسلوب الحصر والاستدراك والنداء. فأمّا **العطف**؛ فقد جاء بعضه بالفاء كما في المقطع الأول: "**فالحبّ عليك هو المكتوب**" والمقطع الثاني "**فحبيبة قلبك .. يا ولدي نائمة في قصر مرصود**"، وباقيه وقع أكثره بالواو. وجاء **الشرط** مكرّرا في المقطع الشعري الثاني بلفظ "مَن" وجاء فعله جملا

فعلية متعدّدة ليأتي جوابه اسما مفردا في صيغة اسم مفعول "مفقود". كما جاء النداء صريحا بلفظ "يا" ممتدا على طول الخطاب: أربع مرّات في المقطع الشعري الأوّل، ومثلها في المقطع الثاني، ومرّة واحدة في المقطع الأخير. وأمّا **الاستدراك** فقد وقع مرتين في المقطعين الثاني: "**لكنّ سماءك ممطرة..**" والثالث: "**لكني لم أقرأ أبدا...**". وكما كانت هذه العناصر تؤدي دور الوصل في الخطاب الأول، فإنّها تؤدي نفس الدور في الخطاب الثاني، ليبدو منسجما داخل كلّ مقطع شعريّ على أقلّ تقدير، وهو ما يظهره الشّكل:

- قارئة الفنجان:



***

بحياتك يا ولدي امرأةٌ
عيناها، سبحانَ المعبود
فمُها مرسومٌ كالعنقود
ضحكتُها موسيقى و ورود
لكنَّ سماءكَ ممطرةٌ..
وطريقكَ مسدودٌ.. مسدود
فحبيبةُ قلبكَ.. يا ولدي
نائمةٌ في قصرٍ مرصود
والقصرُ كبيرٌ يا ولدي
وكلابٌ تحرسُهُ.. وجنود
وأميرةُ قلبكَ نائمةٌ..
من يدخُلُ [..]حُجرتها مفقود..
من يطلب [..] يَدَها..
من يَدنو[...] من سورِ حديقتها..
مفقود
من حاولَ [...] فكَّ ضفائرها..
يا ولدي..

مفقودٌ.. مفقود [...]

***

بصَّرتُ [...] ونجَّمت [...] كثيراً
لكنّي [...].. لم أقرأ [...] أبداً
فنجاناً يشبهُ فنجانك
لم أعرف[...] أبداً يا ولدي..
أحزاناً تشبهُ أحزانك
مقدُورُكَ.. أن تمشي [...] أبداً
في الحُبِّ .. على حدِّ الخنجر
وتَظلَّ [...] وحيداً كالأصداف
وتظلَّ [...] حزيناً كالصفصاف
مقدوركَ أن تمضي [...] أبداً..
في بحرِ الحُبِّ بغيرِ قُلوع
وتُحبُّ[...] ملايينَ المَرَّاتِ..
وترجعُ[...]كالملكِ المخلوع..

ولا ينتهي الأمر عند الوصل بل يتعدّاه إلى **الإحالات** كما كان الشأن مع "المساء"؛ ففي المقطع الشعري الأول، يأتي الضمير المستتر [هي] بعد الأفعال: "**جلست/ تتأمل/ قالت**" متعالقا مع الضمير المنفصل [ها] في: "**عينيها**"، وهذا طرف المشهد الأول. وطرفه الثاني، يبدأ بلفظ: "**يا ولدي../ لا تحزن...**" ليكون المخاطَب (ولدي) هو نفسه الضمير المستتر [أنت] فاعل "**تحزن**"، ويتعالق بالضرورة مع "**عليك**" لوجود الكاف الدال على ما يدلّ عليه الضمير العائد على ولدي (المخاطَب). وتبدأ حلقة جديدة من الإحالات تقوم على "كَ" في "**فنجانك**" و"**حياتك**"، كما تقوم على الضمير المستتر [أنت] في "**ستحبّ / تموت**

/ ستعشق / ترجع". وهي شبكة تتكرّر في المقطعين الشعريين الثاني والثالث؛ حيث تتقابل المرأة بضمير الغائب والشاعر بضمير المخاطَب في الثاني، وتتشابك الإحالات لتنفي ما يقوم عليه اللانسجام. فكاف "**حياتك**" يحيل على "**سماءك**" و"**طريقك**" و"**قلبك**" وكلّها ترتبط بلفظ"**ولدي**"، ولفظ "**امرأة**" في بداية المقطع، تحيل عليه ألفاظ "**عيناها/ فمها/ ضحكتها**" وفي ألفاظ "**حجرتها/ يدها/ حديقتها / ضفائرها**" بدلالة [ها].بل تتوسع هذه الدائرة لتشمل الضمير المستتر [هو] في الأفعال: "**يدخل/ يطلب/ يدنو/ حاول**" العائد على"**من**" في بدايات الجمل الشعرية، والمحيل بعديا على ما يماثله [هو] في لفظ "**مفقود**" العامل عمل الفعل لوقوعه خبرا داخل بنية الشرط.

وفي المقطع الثالث تتقابل القارئة بضمير المتكلم المستتر [أنا] في الأفعال "**بصّرت/ نجّمت/ أقرأ/ أعرف**"مع المخاطَب (ولدي) بضمير الخطاب المتصل [ك] في ألفاظ "**أحزانك/ مقدورك**" والكلّ يحيل على الضمير المستتر [أنت] في الأفعال "**تمشي/ تظلّ/ تمضي/ تحبّ/ ترجع**" والرابط بين ذلك جميعا اسم "**لكن**" في "**لكني**" الضمير المتّصل العائد على القارِئة. هذه الإحالات في الخطاب القائمة على الضمائر وعلى **الاستبدال**.

وقع استبدال لفظ "ولدي" بعبارة "**الملك المغلوب**" في نهاية المقطع الشعري الأول، وعبارة "**الملك المخلوع**" في نهاية المقطع الشعري الثالث، ولفظ "**الأصداف**" ولفظ "**الصفصاف**" بين العبارتين. واستبدل لفظ "امرأة" بعبارتي "**حبيبة قلبك**" و "**أميرة قلبك**" في وسط المقطع الثاني، فإذا تأملنا الخطاب في كليته بدا بإحالاته واستبدالاته على نحو واسع من الانسجام شأنه شأن "المساء". لكن هذا لا ينفي بحال وجود الحذف بنوعيه.

جاء **الحذف غير المخبر به** في هذا الخطاب في خمسة مواضع؛ الأول في قوله:

"**وحياتك أسفار و[حياتك]حروب**.." من المقطع الشعري الأول، حيث يقتضي التقدير تكرار لفظ "حياتك" بعد الواو، وتكون الأسفار والحروب ميزتين لحياة المخاطَب.

والموضع الثاني في المقطع الشعري الثاني في قول المخاطب:

"**لكن سماءك ممطرة..و[لكن] طريقك مسدود..مسدود**"، فالواو الجامع بين السماء والطريق يجعلهما منصوبين على تكرار "لكن" المضمر في الجملة الثانية، فيشتركان في الحكم الإعرابي، وتعطف الجملة الثانية على الأولى، ويترابط محمول الجملتين مع ما يأتي بعدهما لاحتمال الشرح والتفسير المقدّرين بعد الاستدراك. والموضع الثالث في المقطع نفسه:

"**وكلاب تحرسه و[تحرسه] جنود**"؛ لأنّ تقدير الحذف بزيادة [تحرسه] والرابط الواو.

والموضع الرابع في المقطع الثالث في قول المخاطب:

"**بصرت [كثيرا]..ولجمت كثيرا**" والتقدير بنفس العلّة السابقة، فلا داعي للتكرار.

والموضع الخامس في المقطع الثاني في قوله:

"**من يدخل حجرتها [فإنّه] مفقود..**"، ويقدّر الحذف قبل كلّ لفظ "**مفقود**"؛ لأنّ جواب الشرط يقتضي الارتباط بفعله، وهو الحاصل بالفاء. كما يقتضي تركيبا جمليا، وهو الحاصل بالنسخ و تقدير اسم إنّ بالضمير المتّصل [هُ] العائد على "من". وبهذا يُجبَر النقص على اعتبار التقدير في البنية العميقة بناءً، ويكتفى بالظاهر شعرا.

بينما جاء **الحذف المخبر به** في المقاطع الشعرية الثلاث، حاملا ميزة الإخبار المضمر، الذي يظهر على شكل وقفات من ناحية، ومن ناحية أخرى يتواصل من خلاله الخطاب ارتباطا شكليا، يوحي بالإخبار الآتي المرتبط بالسابق، والمفترض فيه أن يكون منسجما، على اعتبار وحدة الموضوع المعبّر عنه. ولذلك يتوقّف القارئ كما توقّف المخاطب بعد الملفوظات التالية من المقطع الشعري الأول:

"**يا ولدي ..**"

"**وحياتك أسفار وحروب..**"

"ستحبّ كثيرا يا ولدي.."
"وستعشق كل نساء الأرض..."

فالنقاط بعد كلّ جملة تحمل لهجة إشفاق لا تخفى؛ فقد جاء بعد الجملة الأولى "لا تحزن"، وجاءت بعد الثانية التي تقتضي التعليل الجملة الثالثة، لتعلّل ما قبلها وتعلّلَها "**وتموت كثيرا يا ولدي**". وتأتي الأخيرة في هذا المقطع مثناة بآخر جملة فيه "**وترجع كالملك المغلوب**". وإذا اعتمدنا معيار التعليل هذا، انسجمت الجمل في عمومها، وترابطت ليس فقط بسبب الروابط وما تلاها-كما رأينا-، وإنّما بالحذف كذلك.

وجاءت الملفوظات الحاملة للحذف في المقطع الشعري الثاني كالتالي:

"**فحبيبة قلبك..يا ولدي**"
"**وكلاب تحرسه..وجنود**"
"**أميرة قلبك نائمة..**"

تَحمل الوقفات أسفا ظاهرا، فبعد الجملة الأولى يأتي "**نائمة في قصر مرصود**" وهذا سبب الأسف فيها، لأنّ القصر كبير تحرسه كلاب وجنود، والتقديم والتأخير في هذا الموضع ينفي الاستغراب ويبرّر عدم السؤال من المخاطَب؛ فالبحث في القصر الكبير يؤدي إلى الضياع، فإذا أُمن منَ الضياع جاءت الكلاب، فإذا أُمن شرّها جاء الجنود، وهو تدرّج لا يحتاج كثير تعليل. وتأتي الجملة الأخيرة "**أميرة قلبك نائمة..**" لتبرّر قبوعها داخل القصر بفعل النوم لا بفعل الحراسة عليها، لأنّ الحراسة موجهة إلى من يريد أن يحرّرها، ليتواصل الحكي والإخبار:

"**من يدخل حجرتها مفقود..**"

"من يطلب يدها.."

"من يدنو من سور حديقتها..مفقود"

"من حاول فك ضفائرها.."

"يا ولدي.. مفقود..مفقود".

لقد أغلق المخاطب الباب أمام المخاطَب بلفظ "**مفقود**" الواردة في الجملة الأخيرة، ويعلم أنّ الوصول إليها ليس مستحيلا، وإنّما يقتضي التضحية والفداء، وهو ما يجب أن يقوم به الغير بدليل "**من**" وتحوّل الخطاب إلى ضمير الغائب. ولم يسأل المخاطَب ولم يتساءل في الخطاب عن السبب، وقد كان له أن يفعل؛ لأنّه أدرك بفعل الحذف استحالة التفريط فيها والوصول إليها معا، وأدرك من المخاطب علّة أسفه وإشفاقه عليه. وهو الفهم الذي جعل المقطع منسجما ومدركا في شقّه النصي، لأنّ اعتماد **المقام** كما في تحليل الفعل التواصلي، يؤكّد انطباق هذه الصورة على الحال في فلسطين/ القدس.

وجاء في المقطع الشعري الثالث:

"بصرت..ونجمت كثيرا"

"**لكني..لم أقرأ أبدا فنجانا يشبه فنجانك**"

"**لم أعرف أبدا يا ولدي..أحزانا تشبه أحزانك**"

يحمل الحذف في هذه المواضع معنى الحيرة بدليل الاستدراك "**لكني..**" والنفي "**لم أقرأ** أبدا فنجانا يشبه فنجانك" و "**لم أعرف أبدا يا ولدي..أحزانا تشبه أحزانك**" بعد الإثبات "**بصرت..ونجمت كثيرا**"؛ فيقترح عليه إخبارا السير موافقة لهذا القدر المحتوم، ضمانها في كلّ توقّف وعند كلّ حذف ما يحمل معنى الأسف والإشفاق:

"**مقدورك..أن تمشي أبدا في الحب..على حد الخنجر**"

"**مقدورك أن تمضي أبدا..في بحر الحب بغير قلوع**".

ويجزم في الأخير بالرغبة الجامحة والمصير المهزوم:

"**وتحب ملايين المرّات...**"؛لأنّ حبّه لا ينضب، ورغبته الملّحة لا تلين، وحتى لا يسأل عن حبّه بعد أن عرف مصيره، ولا يظن بنفسه تقلّبا، ورغم ذلك سيلاقي صدّا أقوى ومعاناة أشدّ من الأوّل بدليل:

"**ترجع كالملك المخلوع..**"

فقد رغبت عنه الهزيمة "**وترجع كالملك المغلوب**" كما في نهاية المقطع الشعري الأوّل-وبدون حذف-، ولحقه الخلع في نهاية المقطع الثالث باستخدام الحذف؛ والعودة مهزوما تفترض إمكانية تحويلها إلى نصر، لكنّ العودة مخلوعا عن العرش، تفترض نهاية البحث وديمومة الشجن. ويؤدي الحذف دورا مهمّا في انسجام الملفوظات الشعريّة، لقيام الفهم والإدراك بين المتخاطبين، وما سكوت المخاطَب وقبوله لها إلاّ دليل على ذلك.

وتبيّن لي -من خلال البحث في الحذف- شيوع المخبر به في "**قارئة الفنجان**"، كما شاع في "**المساء**" غير المخبر به. فإذا ربطنا بين نغمة التفاؤل وشيوع الحذف غير المخبر به عند إيليا، وبين نغمة التشاؤم وشيوع الحذف المخبر به، يمكن تفسير ذلك بالمعرفة الاستبطانية الظنية عند الأول بما لا يلائم الإشارة إلى الحذف، والمعرفة اليقينية عند الثاني بما يلائم الإشارة إليه. وفي الحالتين يؤديان دورا أساسيا في الانسجام يرتبط بالرؤية التي تقود الخطاب. ويبدو الحذف صورة للعبة لغوية معتمدة في الخطابين معا... والحق أنّه يرتبط ارتباطا وثيقا **باللعب اللغوي**[1] لاشتماله على ما يشبه عناصر الانسجام، بل يعضّدها ويتجانس معها.

(1) ينظر: محمد بنيس: السابق، ص 161.

2- اللعب اللغوي (Ludisme):

يقوم اللعب اللغوي على التقديم والتأخير وعلاقتهما بالوزن والإيقاع والارتباط النصي، والصفات وما تحمله من مجاوزات لغوية، تحيي الانفصال الدلالي حيث تفقد مدلولاتها القديمة، وتكتسب مدلولات جديدة، فتظهر بغير ما تُعرَف به. وهي بذلك وجه من وجوه الإخفاء يشبه الحذف ويتقاطع معه في بعض دوائر البحث، وقد وقفنا عليها مع الانسجام من خلال مدلولات الحذف.

1.2- التقديم والتأخير:

يطالعنا "المساء" بثلاثة أنواع من التقديم والتأخير.

1.1.2- تقديم الاسم على الفعل:

كما في المقطع الأول:

"السحب تركض..."

"والشمس تبدو...."

ويكمن وجه الانسجام هنا في التوالي؛ فلو ابتدأت الجملة الأولى بفعل، تطلّب البدء بفعل في باقي الجمل، ولكن لمّا جاء البناء في البداية بالاسم، جاء الباقي مبتدئا به، وهو الواضح في المقطع الأول من الخطاب، وتتكرّر هذه الصورة في مطلع المقطع الرابع:

"هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك"

وفي آخر المقطع التاسع منه:

"أزهاره لا تذبل"

"ولجومه لا تأفل"

وهو ما يحيل على وحدة بنائية تكرّر ورودها ولم يتفرّد، تماما كحال تأخير شبه الجملة.

2.1.2- تأخير شبه الجملة (جار ومجرور):

كما وقع في المقطع الثاني؛ حيث أضاف المخاطب "**يا سلمى**"، ووضع هذه العبارة بين الفعل والجار والمجرور المتعلقين به:

"**تنمّ يا سلمى عليك**"

وجعل الأداء اللغوي من سلمى همزة وصل بين المقطعين الأول والثاني، حيث لم تذكر إلا بإحالة الكاف عليها، فلمّا ذكرت عاد كلّ الخطاب في المقطعين عليها.

3.1.2- تقديم شبه الجملة (جار ومجرور):

كما وقع في المقطع الثالث؛ فجاء قول المخاطب:

"**وأين في القفر الصديق؟**"

ليتّضح من التركيب تقديم شبه الجملة (في القفر)، وكأنّ المكان الذي تعيّنه أهمّ من الصديق ذاته. وتتكرّر هذه الصورة في المقطع السابع:

"**كلا ولا منع النسائم في الفضاء مسيرها**"

فقدّم (في الفضاء) وأخّر (مسير) وجمعها بما يعود على (النسائم) وهو الضمير المتّصل (ها)، فالفضاء على هذا أولى وأقرب إلى النفس من كل محمول الملفوظ. ومثل ذلك في آخر المقطع الثامن:

"واستنشقي الأزهار في الجنّات ما دامت تفوح"
"وتمتّعي بالشهب في الأفلاك ما دامت تلوح"

فتقدّمت (في الجنات) و(في الأفلاك)، وقد جاز تأخيرهما وحذفهما. وفيه أيضا:

"لا تبصرين به الغدير"
"ولا يلذّ لك الحرير"

حيث سبقت شبه الجملة (به) و(لك) المفعول به والفاعل. وفي المقطع التاسع:

"ليكن بأمر الحب قلبك عالما في ذاته"

فتقدّمت (بأمر الحب) على اسم كان وخبرها. وفي آخر المقطع العاشر:

"فيه البشاشة والبهاء"

إذ تقدمت (فيه: الخبر) على (البشاشة: المبتدأ)، وليس من داع نحوي لذلك، لجواز الاستغناء عن كثير من هذه الملفوظات [أشباه الجمل]، لأنّ الداعي هنا إيقاعي وزني، فلا يجوز الإخلال بالبحر و تفعيلاته، ولغوي يضمن الانسجام. وهو ما يفترض أن يكون في الخطاب الثاني.

جرى التقديم والتأخير في "قارئة الفنجان" على ثلاثة أشكال:

4.1.2- تقديم شبه جملة (جار ومجرور):

وقع التقديم جوازا في بداية المقطع الأوّل، عند قول المخاطب:

"فالحبّ عليك هو المكتوب"

فلو قيل"فالحبّ هو المكتوب عليك"لجاز لغة وبطل شعرا، لفساد المدّ الوزني. وقد وقع التقديم وجوبا في مطلع المقطع الشعري الثاني في قول المخاطب:

"**بحياتك يا ولدي امرأة**"

وذلك لورود المسند (الخبر) شبه جملة والمسند إليه (المبتدأ) نكرة، ليكون الاهتمام مصروفا للظرف الزمني [الحياة] على الرغم من عدم التحديد أوّلا، ثمّ للحافز [امرأة] ثانيا، ليكون الآتي من الملفوظات متعلّقا بهما على طول المقطع الشعري الثاني. وكما قُدّمَ الخبر أُخّرَ كذلك.

5.1.2- تأخير الخبر:

وقد أتى في المقطع الثاني سكوت جمع بين الحذف وبين التأخير في قول المخاطب:

"**من يطلب يدها..**"

ويقتضي التقدير أن يجد الشرط لفعله جوابا؛ فجاء الجواب محذوفا على تقدير "مفقود"، قياسا على السابق من الملفوظات، وفي الوقت نفسه يأتي الجواب متأخّرا "**مفقود**"، فيشترك فعلا الشرط ["**من يطلب يدها../ من يدنو من سور حديقتها..** "] في جواب واحد "[فإنّه] **مفقود**"، ولا يتعلّق الأمر بآخر الملفوظ الشعري، بل يتلوه "**من حاول فكّ ضفائرها..يا ولدي..مفقود..مفقود**" ليفسّر الجواب -في المقطع كلّه- نغمة الأسف والإشفاق.

وكما انتشرت شبه الجملة في "**المساء**"، انتشرت جملة النداء في "**قارئة الفنجان**"، وصارت كلّ منهما خاصيّة مميّزة.

6.1.2- تقديم جملة النداء:

تجري جملة النداء "**يا ولدي**" على التقديم والتأخير من بداية المقطع الشعري الأوّل:

"يا ولدي..لا تحزن"
"فالحب عليك هو المكتوب"

يظهر اهتمام المخاطب بالمخاطَب جليا من خلال تقديم لفظ [يا ولدي] على [لا تحزن]، حيث يبدو هذا التقديم أكثر من جائز لسببين؛ أولهما، محمول الإخبار الحزين والمؤلم، مما أجّج لحن الأسف والشفقة. وثانيهما، أسلوب النداء الذي يحسن بالتقديم لا بالتأخير، فلو أخّر [يا ولدي] إلى ما بعد "**المكتوب**" لصحّ له ذلك، إلاّ أنّ وقع الشفقة والأسف يفقد روحه، لانصباب الاهتمام على الحزن وما دلّ عليه من إخبار. وتتواصل هذه النغمة على امتداد الخطاب، كما في المقطع الثاني:

"بحياتك يا ولدي امرأة"

لقد جاز له تقديم "يا ولدي" على الجملة بتمامها، كما جاز له تأخير أسلوب النداء على الجمل التي شملته في:

"فحبيبة قلبك..يا ولدي
نائمة في قصر مرصود"

وفي:

"من حاول فك ضفائرها..
يا ولدي..
مفقود..مفقود"

وفي قول المخاطب في المقطع الثالث:

"لم أعرف أبدا يا ولدي
أحزانا تشبه أحزانك"

كما جاز له الاستغناء عن [يا ولدي] أصلا، ولكنّه يصرّ على وجودها وفي المقاطع الثلاثة، وكلّها تحمل دلالة الأسف والشفقة، وتتموضع في أماكن يحسن التلفظ فيها بمثل هذا القول الذي تهدأ به النفس، وتفقد اضطرابها. لما تحمله "**يا ولدي**" من نغمة نفسية، تؤدي التوافق بين الإخبار وأسلوبه، فتجد النبوءة طريقها إلى المخاطَب، إن لم يكن إيمانا بصدقها، لأنّها مجرّد عرافة، كان الأمر إيمانا بحسن تركيبها وجودة جمع تفاصيلها.

وعليه؛ يؤدي **التقديم والتأخير** دور التوازن الإيقاعي في الخطابين، فلو وضع المتقدّم أو المتأخّر في موضعه النحوي العادي، لفقد الوزن مسيرته المستقيمة، ومال الكلام الشعري إلى النثر، بل إلى الكلام العادي. و من ناحية أخرى جاء التقديم والتأخير نصيا بنائيا، ليعتمد مقوّما لغويا يؤدي دوره في الانسجام، فقد سبق أن تعرضنا لرأي جون ميشال آدام في اعتبار الترابط خاصيّة تأويلية وليست لسانية صرف[(1)]؛ و قد رأينا في الخطابين معا وجود وحدات لسانية وأساليب كتابية خطابية يسّرت الحكم بالانسجام. والحقيقة أنّ كلامه محمول على الرؤية الأساس التي ترى بفعل القراءة والتمعّن ارتباط الخطاب واتصال أوصاله، دون نفي كلّي وقطعيّ لقيام الوحدات اللسانية بهذا الدور الرائد في بلورة فكرة الانسجام النصي عند القارئ، من خلال السابق واللاحق من عناصر اللعب اللغوي. واللاحق منها تحمله مجاوزات الأوصاف[(2)].

---

(1) J.M. Adam, Op. Cit, p 22.

(2) ينظر: جون كوهين: بناء لغة الشّعر، ص 168.

2.2– الصفات:

جاءت الصفات في "المساء" كما في الجدول (37):

المقطع	الموصوف	الصفة	نوعها
1	الفضاء	الرّحب	مفردة
2	الدّجى	الجاني	مفردة
3	سائح	ضلّ عن الطريق/ يرجو صديقا.	جملة/ جملة
		يهوى البروق وضوءها	جملة
		يخاف تخدعه البروق.	جملة
	فارس	لا يستطيع الانتصار	جملة
		لا يطيق الانكسار	جملة
5	العصافير	التي تغدو إلى وكناتها	جملة
	القصر	المكين..	مفردة
7	الجداول	جاريات	مفردة
8	أملا	جميلا/ طيبا	مفردة/ مفردة

وجاءت الصفات في "**قارئة الفنجان**" كما في الجدول(38):

المقطع	الموصوف	الصفة	نوعها
1	فنجاني	المقلوب	مفردة
	شهيدا	من مات على دين المحبوب	جملة
	دنيا	مرعبة	مفردة
	الملك	المغلوب	مفردة
2	امرأة	عيناها سبحان المعبود	جملة
		فمها مرسوم كالعنقود	جملة
		ضحكتها موسيقى وورود	جملة
	قصر	مرصود	مفردة
3	فنجانا	يشبه فنجانك	جملة
	أحزانا	تشبه أحزانك	جملة
	الملك	المخلوع	مفردة

ماذا أضافت هذه الصفات؟ وما أحدثت من تغيير في الدلالات السابقة للموصوفات؟

يفترض أن تؤدي الصفات المفردة دورها في **الانتقال الدلالي** من خصيصة أساسية إلى خصيصة ثانويّة، أو الانتقال من دلالة إلى أخرى بعد عمليتي **الإفراغ والتعبئة**؛ حيث كان الانصراف إلى الدلالة الجديدة، بدأ بإفراغ الدّال وقطعه عن مدلوله ثمّ ملئه بعد ذلك بالمدلول الجديد.

وعليه؛ فـ"**الفضاء**" كلفظ منفرد دليل على الرحابة والاتساع، ورغم ذلك جاء وصفه بـ"الرحب"؛ أليس في الهجر ضيق رغم رحابة الأرض؟ إنّها **اللّحظات** التي يسودّ فيها الأفق، ويظلم فيها كلّ منير، حين لا يجد المرء ملاذا من مصابه، يشكو إليه بثّه وهمومه. أليس الأفق الرّحب عند النّاس جميعا يبدو حينئذ أفقا ضيقا عند المهموم؟ إنّه تقابل العوالم واختلافها، حيث يفقد الفضاء اتّساعه في مقابل الضيق المعيش.

وفي: "**الدّجى الجاني**" وصف غريب؛ ووجه الغرابة فيه أن يعدّ الدّجى في حال سلمى مبعثا للأخاييل والهواجس، ولا حاجة للجاني وصفا دلالة على ذلك، وتكون جنايته غير جناية الليل التي نعهدها. بل يوجد في اللّيل ما يبعث الأمل والفرح كما في المقطع السّادس من الخطاب. إنّ الجناية المرتبطة بالدّجى تحيل على ما هو خارج نصي، وهو في هذه الحال الاحتلال والشّعور بالاغتراب. وبذلك يكون باعث الضيق غير المعلن بملفوظ "**الفضاء الرّحب**" هو الدّجى الذي استعار من الإنسان فعل الجناية وحجبه عن الرؤية بتعبير بلاغي مفيد يقوم على الاستعارة المكنية، ويحيل مباشرة بوميض نصي على ما هو خارج نصي. ويفقد الدّجى صفة الظلام ليكسب صفة البغي والجناية؛ فيكون الظلام العادي أمرا ميسورا أمام الجناية التي تحوّله إلى صفة الظّلم و التعدي على حق الآخرين في الحياة.

وفي: "القـصر المكـين" يتساءل القارئ عن هذا الوصف؛ فكلّ قصر لا بدّ أن يكون مكينا، وإلاّ فقد تسمية القصر. ويفهم الوصف بمقابلة القصر بالكوخ، فعند التّساوي بينهما رغم الفروق الشاسعة، يتحوّل المنظور من الرؤية العادية إلى رؤية عميقة؛ لأنّ المراد هو إظهار صورة الاحتلال التي بدت لإيليا ومن شابهه [رؤية العالم بعين أخرى]. هذا الواقع المدرك لا الواقع المعطى، بلور صراع الأفكار والعوالم، الذي ترجمته الصفات سوادا يسوي بين المختلف ليبدو متفقا مؤتلفا، فيفقد القصر صفة المكين بمجرّد تشبيهه بالكوخ. و يوجّه الوصف إلى الليل/ الاحتلال، وما يشيعه في النفوس من آثار جارحة للكرامة ومسيئة للفطرة، تجعله في موضع المرغوب عنه لا المرغوب فيه كما يحاول أن يظهره؛ لأنّه في الآتي من الصّفات سيأخذ منحى آخر، حيث يصبح الليل مساعدا على بلورة الثورة والرفض. ففي: "الجداول جاريات" يطرح نفس التساؤل، فالجدول جار لا محالة، غير أنّ الجديد يكمن في الزمن و الحركة؛ فأمّا الزمن -وهو الليل- لا يمنع تدفّق الجداول في السّفوح، ولا يمنع مسيرها في مجاريها المرسومة، فالأمر معقود على الجبر لا الحريّة، بدليل تساوي الاندفاع نحو الأسفل ليلا ونهارا دون رغبة داخلية ذاتيّة لهذا الاندفاع الذي يحدثه السفح (المكان) وهو ما يمثّل الحركة. وبذلك يجتمع المكان والزمن والحركة في صورة واحدة للجبر الممقوت في رؤية إيليا الوجوديّة للحياة. ولذلك يرى انتزاع الجمال من مظاهر الطبيعة ليلا رغم الصورة القاتمة التي أظهرها، مؤكدا الرفض والثورة على كلّ وضع مهزوم. ومن ناحية أخرى، يميل إلى عيش الحرية والانطلاق داخل واقعه المدرك في مقلوب الصورة داخل الواقع المعطى، امتدادا للرفض والثورة، فما معنى الإصغاء إلى صوت الجداول الجاريات؟ وما معنى استنشاق الأزهار في الجنات؟ وما معنى التّمتع بالشّهب في الأفلاك؟ والكلّ من مظاهر الحياة المتاحة داخل الواقع المرفوض.

يـرى إيلـيا افـتكاك المراد من الرغائب عنوة برغبة داخليّة مبيّتة، وبذلك يأخذ من جريان الجداول في حركتها المتجاهلة للزمن حركة النفس نحو الانطلاق متجاهلة الاحتلال والوضـع القـائم. وهنا تفقد الصفة مدلولها الأصلي المرتبط بالجبر، لتحيد عنه إلى مدلولها الجديد المنفصل عن الجبريّة والمتّصل بالاختيار، فالجبر عنده جبر النفس على ما تأباه.

وعلـى هـذا الأسـاس؛ يأتـي الملفوظ "**أملا جميلا طيبا**" ليحيل على أملين؛ أحدهما طيّب جميل مرغوب فيه، والآخر خبيث سيء مرفوض، وهو ما يفسّر التمييز بالصّفة. لقد كـان بالإمكـان اختـيار الوضع الأنسب، خارج حكم الأتراك وخارج حكم الفرنسيين في لبـنان -وهـو الأمـل الجميل الطّيب- لكن جاء الاختيار السيء الخبيث في منظوره، فكان المفقـود مـن الأملـين مـرغوبا فـيه ومـرجوا، والحاصل منهما مرفوضا، والكلّ محمول في صفتي الجمال والطيبة وما تحيلان عليه.

فـإذا جُمـعَ محمـول الـصفات مـن "**الفـضاء الـرّحب**" حتـى "**أملا جميلا طيبا**"، كان الارتباط واضحا بالموضوع الواحد، وصار الاختيار الكتابي في صورة الصفات هنا عاملا من عوامل الانسجام. ولم يكن من الممكن مناقشة دلالة هذه الصفات في غير هذا الموضع لعـدم اكـتمال الـصورة الكلـيّة للخطاب، وعدم اكتمال تصوّر المقام الذي يحدّد كثيرا من المدلـولات، فوقع الانفصال الدلالي وحدثت التعبئة بعد الإفراغ وتمّ المرور من خصيصة إلى أخـرى. ولـيس في الـصفات الـسالفة أكثـر مـن مجاوزتين بلاغيتين: جريان الجداول/ جـريان سـلمى، وجناية الليل/ جناية الاحتلال. وهو ما حدث مع الصفات الواقعة جملا فقد توسّطت السوابق منها، وعيّنت المدلولات الجديدة التي حملتها؛ فالسائح عادة لا يضلّ عـن الطـريق، لاحـتمال الاسـتعانة بمـا يقـيه مـن الضياع، فلمّا أضلّ الطريق صار يهوى الـبروق ، وهي من دواعي الخوف والتردّد لقلّة الحيلة وضعف الوسيلة. وصار خوفه من خـداعها لا مـنها عيـنا. و رجـاء الـصديق لا يكـون بفعل الضياع، و إنّما يكون بالطبيعة

الإنسانيّة، ورجاؤه يحيل على انعدام الصديق، و كيف يفسّر -عنده- الاحتلال الحاصل؟ فلو كان الصديق ممكن الوجود لما حلّ الاحتلال بوطنه بفعل الصداقة. والفارس يعلم يقينا أنّه منتصر أو منكسر، وفقدان القدرة على الانتصار وارد، وفقدان القدرة على الانكسار غير وارد، فهو من هموم النفس. والعصافير تعود إلى أوطانها عادة في كلّ حين أو تتخيّر العودة، لكن تخصيصها ب"التي" يصنع الفرق، إذ "**تغدو إلى وكناتها**" حالٌ دون "التي"، والقصد وصف الحال، فتكون صلة الموصول تمييزا معنويا وإن فقدت محلّها الإعرابي.

وتأخذ الصفات في "**قارئة الفنجان**" نفس المسار؛ ف"**فنجاني المقلوب**" ينفي الحديث عن أي فنجان آخر، ويحمل الملفوظ خروج صفة الرؤية من جمال الصناعة إلى ما تثيره البقايا والآثار من تداع للصور. ولا رؤية قبل القلب؛ لأنّ تأمّل الفنجان لذاته لا يحمل شيئا، بينما تأمله بعد الشرب والقلب يعطي الصورة الأعمق، هذه الصورة هي التي تبعث متواليات القصّة. وتبدأ النبوءة بحديث الشهادة التي ينالها كلّ من مات على دين محبوبه.

يقدّم هذا الوضع نتيجة تحتاج إلى علّة، والعلّة كامنة في تصوّر الفرق بين الموتين. ووجودهما في سياق واحد يستدعي التفصيل. فملفوظ "**دنيا مرعبة**" يحمل صفتي الجمال المتبوع بالرعب، فيأتي كلّ ما فيها مبنيا على هذا الافتراض، ومنه "**الملك المغلوب**" و"**الملك المخلوع**"، وفيهما تدرّج نحو الأسفل؛ لأنّ الهزيمة أرفق على النفس من الخلع، وكلاهما يتطلّب تجربة ذاتيّة لمعرفة الوقع، وهو ما يقوم على سابق المعرفة في حياته، مما جعله يدرك مرارة المنتظر. لا تقدر القارئة على وصف جمال المرأة، فجاءت الجمل الواصفة محيلة على غيرها بفعل التشبيه والاستعارة، كما جاءت الصفات قبلها؛ ف"**عيناها سبحان المعبود/ فمها مرسوم كالعنقود/ ضحكتها موسيقى و ورود/ فنجانا يشبه فنجانك/ أحزانا تشبه أحزانك**" كلّها تحتاج إلى تأويل لفهما، وكلّ يفهما كما ومض في مخيلته، وبذلك يكون الانفصال الدلالي مصنوعا عند القارئ/ المخاطَب وعندهما يقع الإفراغ والتعبئة والمرور

من خصيصة إلى أخرى. و"قصر مرصود" في "قارئة الفنجان" لا تدلّ على فقدان القدرة على طول من فيه، بقدر ما تدلّ على فقدان القوّة اللازمة لطوله بفعل الهزيمة. وتتقابل مع "القصر المكين" في "المساء" تعاكسا دلاليا وتركيبيا؛ دلاليا كما تبيّن، وتركيبيا بفعل التعريف والتنكير.

ويصنع تكرّر هذه الصوّر والصفات الانسجام دلالة، لانتشارها على امتداد الخطابين، وتوزّعها على كلّ المقاطع الشعريّة فيهما، وشكلا تركيبيا لأنّ التركيب الحامل لهذه الصفات في تردّده يصنع تكرارا يمتدّ على الخطابين كلّ على حده، تمّ تحديده في التشاكل والتباين مع المعجم والتركيب[1]، وفي التوازي[2] فلا داعي للتكرار.

ويتجانس -كما تبيّن- عنصرا الانسجام واللعب اللغوي حتى بدا التداخل بينهما، وأفردا داخل النصيّة وقرّبا للعلّة ذاتها. فإذا استقام الانسجام دلالة وبلاغة ونحوا، فهل يستقيم الخطابان تطورا وبنية مقطعيّة؟

- مستوى بنينة النص/ الخطاب:

3- التطوّر:

يقع استمرار النّص/ الخطاب على المنظمات الزمنيّة والروابط المنطقيّة، فإذا انعدمت -وهو أمر وارد- في الشّعر، كان التّوجه إلى ما يملأ فراغها ويوصل بين أجزاء الملفوظ، ليبدو مترابط الأجزاء. ومن ذلك البحث في الدلالة الزمنية للأفعال، والارتباط المقطعي، والتّطور الدّلالي داخل البنية المقطعية.

---

(1) ينظر الصفحتان 97- 120 وما بينهما من هذا البحث.

(2) تنظر ص 174 وما بعدها من هذا البحث.

- الدلالة الزمنيّة:

يبدي تتبّع الأفعال في "**قارئة الفنجان**" تداول الماضي والاستقبال وقلّة ورود الحاضر، وهو ما يبيّنه الإحصاء التالي:

م1- **جلست**.............دلالة الماضي.
تتأمل................دلالة الحاضر المرفوع إلى الماضي بفعل الحكي.
قالت..................دلالة الماضي.
لا تحزن.................دلالة الاستقبال[النهي].
مات/ مات..............دلالة الماضي المستمر إلى الاستقبال.
ستحب/ تموت/ ستعشق/ ترجع.........دلالة الاستقبال الصرف[التسويف].

تحيل الأفعال على تعدّي الحاضر، فقد تمّ الانتقال مباشرة من الماضي إلى الاستقبال، وبما أنّ النبوءة تحصل في المستقبل والتنبؤ آني والمخاطَب يقصّ ما حدث؛ فإنّ هذا التدرّج معقول. كما يحمل بذور التّسلسل من خلا ل لعبة الزمن.

م2- **تحرسه/ يدخل/ يطلب/ يدنو**................دلالة الحاضر.
حاول...دلالة الماضي.

لقد حضر الحاضر الغائب في المقطع الشعري الثاني، ليغيب الاستقبال، ويبدو الماضي من التكرّر (حاول) مستمرا إلى الحاضر، وكأنّ الحركة تتّجه إلى الوراء نحو الماضي، ثمّ تعود إلى الأمام نحو الحاضر والاستقبال في المقطع الثالث.

م3- **بصّرت/ نجّمت**...........دلالة الماضي.
لم أقرأ....يشبه/ لم أعرف.......**تشبه**....دلالة الماضي [لم: القلب].دلالة الحاضر.
أن تمشي/ تظل-تظل/ أن تمضي/ تحبّ/ ترجع......دلالة الاستقبال [التوكيد].

يبدو التدرّج الزمني في هذا المقطع الشعري محترما سيرورة الاتّجاه من الماضي إلى الاستقبال مرورا بالحاضر. يحكي المخاطَب في حاضره ما حكته القارئة -المخاطب- في ماضيه، فكان انتقالها نحو الاستقبال رأسا، وأعاد الحكاية كما سمعها (السرد) ولم يدخل عليها تغييرا، ولا شكّ أن تتبع الأزمنة يعطي دلالة ماضيّة لا تتعدّى وقفة الشّاعر مع القارئة لتطلعه على بعض ما غاب عنه، بما يعطي دلالة مستقبليّة يؤكّدها التّسويف. ولا يبدو الحاضر إلّا في لحظة التّأمل والاستبطان: **(تتأمّل)** وهو وصف حال لا يستقيم بغير هذا الملفوظ. ثم تأتي لحظة إدراك في الأخير يتأكّد من خلالها الشّاعر بأنّه كان يطارد وهما في مستقبله بدلالة ماضيّة، وهو استغراق لحالة شعوريّة تمتدّ من الماضي إلى المستقبل مفادها الفشل، ويتبعه لزوما الانكسار والحزن العميق.

بينما تتراجد أزمنة الفعل الثلاثة في "المساء" لتعبّر عن الحال؛ فالشّاعر رأى سلمى في الضّحى بملامح تختلف عن رؤيتها في المساء. ولمّا كان المساء هو زمن الانفعال الشّعريّ؛ فإنّ وصف حال الضّحى يقتضي الماضي كما يقتضي حال المساء الحاضر، والشّاعر ناصح يرجو تغيّر الحال - وهو ما لا يحصل إلاّ في الاستقبال- بما يقتضي صيغة المضارع المسبوق بلام الأمر، و المصروف إلى الدّعاء والتّمني؛ لأنّ الشّاعر لا يملك تحقيق مناه. والأمر كما يبيّنه الإحصاء:

المساء:

م1-**تركض/ تبدو/ تفكرين/ تحلمين**.....دلالة الحاضر.

م2-أ رأيت/ **تختفي**...............دلالة الماضي........دلالة الحاضر.

أبصرت...........................دلالة الماضي.

خفت/ أن يأتي / تأتي........... .دلالة الماضي....دلالة الاستقبال [التوكيد].

لا أرى/ تلمحين......................دلالة الحاضر.

تنمّ............ ....دلالة الحاضر.

م3-أراك/ ضل....................دلالة الماضي.

يرجو/ يهوى/ يخاف/ تخدعه. ....دلالة الحاضر.

يستطيع/ يطيق.....................دلالة الحاضر.

م4-لم تكن.........................دلالة الماضي [لم: القلب].

رأيتك/ رأيته/ وجدتك/ وضعت/ جلست...دلالة الماضي.

تفكرين؟..............................دلالة الحاضر.

م5-هوت/ ساد........................دلالة الماضي.

تغدو/ يخفي..........................دلالة الحاضر.

م6-يخفي/ يغيب/ تجزعين...............دلالة الحاضر.

م7-إن كان-ستر......................دلالة الماضي.

لم يسلب/ منع........................دلالة الماضي [لم: القلب].

أصغي/ تمتعي/ .استنشقي.................دلالة الاستقبال [الأمر/ الطلب].

مادامت-تفوح.........................دلالة الماضي [ما دامت].

ما دامت تلوح.........................دلالة الماضي [ما دامت].

أن يأتي/ تبصرين/ يلذ.................دلالة الاستقبال [أن: التوكيد].

م9-لتكن/ ولتملأ/ ليكن/ لا تذبل/ لا تأفل.....دلالة الاستقبال [لام الأمر].

وقد جمع كلّ ذلك -الانتقال من الماضي إلى الاستقبال مرورا بالحاضر- في المقطع الأخير:

م10-**مات**.............................دلالة الماضي.

لا تقولي...مات.....................دلالة الاستقبال [النهي].

يزيد...............................دلالة الحاضر.

دعي/ استرجعي.....................دلالة الاستقبال [الأمر/ الطلب].

كان/ ....ليكن..........دلالة الماضي......دلالة الاستقبال [لام الأمر/ الدعاء].

فزمن"**مات**" هو الماضي، وزمن "**لا تقولي/ يزيد**" الحاضر المصروف إلى الاستقبال، لاقترانه بالنهي والتوكيد، وزمن "**دعي/ استرجعي**" الاستقبال لوروده بصيغة الأمر والطلب، و"**كان**" ماض يرتبط بالفعل "**ليكن**" الدّال على الاستقبال لاقترانه بلام الأمر المصروف إلى الدّعاء.

وعلى هذا؛ تكون التّجربة محقَّقَة استقبالا في "**قارئة الفنجان**"، ويرجى تحقيقها استقبالا في "**المساء**"؛ فنزار يقابل سلمى موضوعا، كما يقابل أبو ماضي القارئة استشرافا، ودعاؤه المأمول يقابل نبوءتها الجازمة، وهو وجه التطور الدلالي في هذا المقام. ويصنع هذا التّطور شكلا مهمّا من أشكال الارتباط؛ فكلّ زمن لاحق يرتبط بزمن سابق، وإذا تداخلت الأزمنة لم تخرم البناء الكلّي للخطابين، بل تتناسق وتتجاور وتؤدي دورها في النظام العام للخطابين/ النصين.

4- البنية المقطعية: (الارتباط المقطعي والتّطور المنطقي):

تؤدي الإحالات والاستبدالات والتكرار في كلّ المقاطع انسجاما دلاليا ، لكن التّطور يحتاج إلى روابط ومنظمات زمنية[1] تنميه، وتشكّل منه كلاّ متماسكا يقوّض اللاتجانس. غير أنّها تغيب في هذين الخطابين الشعريين من حيث الشكل، ولذلك يمكن فهم ج.م.آدام في نفيه صفة الانسجام على النص/ الخطاب.

وإذا كان غيابها على مستوى الشكل الكتابي الملفوظ واضحا؛ فإنّها لا تغيب من حيث الدلالة والمعاني الباطنة، وتكون الانطلاقة من الرسالة المحمولة في الخطابين كما سيظهر فيما يلي:

في "المساء":

_بنية التّأمل والتّساؤل[2]: 1_لحظات السّكون والترقّب ← المقطع :1.

2_زمن الخوف والاكتئاب ← المقطعان:2و3.

_بـنية التـّشابه: 3_زمن التّستر والتّقنع ← المقاطع:4و5و6

4_زمن اللّذة والتّمتّع ← المقطع:7و8.

_بنية التّفاؤل والأمل: 5_لحظات الأحلام والمرح ← المقطعان:9و10.

وفي "قارئة الفنجان"[3]:

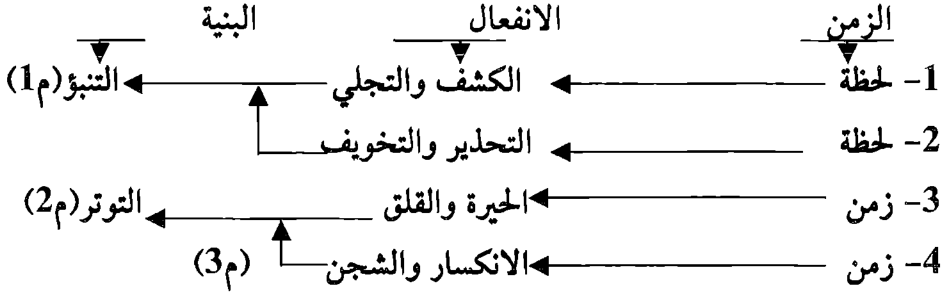
---

(1) J.M. Adam, Op .Cit, p 29.

والمنظمات الزمنية الأربعة عند ه ثمّ Puis،إذن Alors، وet، بعد Apres، تعيّن التطور.

(2) تنظر: ص80 من هذا البحث.

(3) تنظر: ص85 من هذا البحث.



يبنى التّطور في الخطابين معا على العلاقات الزمنية المرتبطة بالانفعالات الشعورية داخل البنيات الدلالية؛ فكلّ انفعال له زمن، وكلاهما يشكّل خاصيّة للبنية الدلالية التي تحملهما.

تبدو بنية **التّأمل والتّساؤل** -في "المساء"- سابقة لبنية **التّشابه**؛ فقد اتّضح بعد التفكير تشابه الموجودات عند الليل، فلا داعي للتشاؤم إذا كان **التّفاؤل والأمل** يقومان في مقابله. وبذلك تتدرّج البنيات منطقيا من الفكر إلى الإدراك والقناعة ثمّ الاختيار، كما تتدرّج الانفعالات والأزمنة، من **لحظات للسكون والترقب** إلى **زمن للخوف والاكتئاب** وآخر **للتستّر والتقنّع** ومثله **للذّة والتّمتّع** ويختم الخطاب **بلحظات الأحلام** والمرح. وعلى هذا يسير الخطاب في كليّته متّجها نحو الفرج بعد الكرب وهو تطور طبيعي تقتضيه الحال زمنا وانفعالا.

كما تبدو بنية **التّنبؤ** في"**قارئة الفنجان**" سابقة لبنية **التوتر**؛ فلا يكون إلاّ بعد أن سمع من القارئة نبوءتها، ليمرّ **بلحظتي الكشف والتّجلي والتحذير والتخويف** أثناء التّنبؤ، و **زمني الحيرة والقلق والانكسار والشّجن** أثناء رحلة البحث والتّوتر. وتكون سيرورة الخطاب في كليّته متّجهة نحو الضيق والانغلاق، وهو تطور طبيعي أيضا تقتضيه الحال

زمنا وانفعالا. والفرق بين الخطابين-كما سبقت الإشارة إليه-هو تعاكس الاتّجاه، سلبا وإيجابا، تشاؤما وتفاؤلا.

من هنا جاز الحكم بالتّطور في الخطابين على أساس التعالق الزمني الانفعالي باتّجاه محدّد ومعيّن بمحمول الخطاب الدلالي. وللتّطور صورة أخرى مشتركة بين الخطابين-على أساس التناص- هذا مضمونها:

1- **تصوير الحال:**

يأتي تصوير الحال في "المساء" من خلال النظرة الشموليّة للمخاطب مقارنا بين الطبيعة وسلمى، واصفا ما بهما من صمت وسكون وهدوء ظاهر، في مقابل الحركة العارمة في الدّاخل، والتي بدا النّفاذ إليها من العينين الباهتتين في الأفق البعيد. وهو ما يحمله المقطع الشعري الأول:

م1-السّحب تركض في الفضاء الرّحب ركض الخائفين (ج1)
والشّمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين (ج2)
والبحر ساح صامت فيه خشوع الزاّهدين (ج3)
لكنّما عيناك باهتتان في الأفق البعيد (ج4)
سلمى...بماذا تفكّرين؟ (ج5)
سلمى...بماذا تحلمين؟ (ج6)

[مق.وصفي [مقابلة الطبيعة/ سلمى [ج1+ج2+ج3+ج4+ج5+ج6]]].

ويعكف المخاطب -القارئة- في "**قارئة الفنجان**" على مظاهر الخوف في نظراتها، وومضات الأسى في كلماتها، وتقديم طلب ترك الحزن على أحداث النبوءة، وذكر الشهادة والدين والمحبوب، ويأتي هذا التصوير مقترنا بمجمل الحدث التنبئي، كما هو في المقطع الأول:

جَلَسَت (ج1) والخوفُ بعينيها (ج2) تتأمَّلُ فنجاني المقلوب (ج3)
[[مق.وصفي [هيأة القارئة [ج1+ج2+ج3]]]:
قالت (ج4): يا ولدي.. لا تَحزَن (ج5) فالحُبُّ عَليكَ هوَ المكتوب (ج6)
[مق.حجاجي [تهيئة المخاطب لخبر النبوءة [ج4+ج5+ج6]]]
فنجانك دنيا مرعبةٌ (ج7) وحياتُكَ أسفارٌ وحروب.. (ج8)
ستُحِبُّ كثيراً يا ولدي.. (ج9) وتموتُ كثيراً يا ولدي (ج10)
وستعشقُ كُلَّ نساءِ الأرض..(ج11) وتَرجِعُ كالملكِ المغلوب (ج12)
[مق.إخباري [خبر النبوءة بصيغة العموم: تخويف وتهويل [ج7+ج8+ج9+ج10+ج11+ج12]]]].
تتطلّب هذه المدركات حتما التعليل المناسب، وهو ما يعكفان عليه بعد ذلك.

2- التعليل:

يحاول المخاطب تعليل الحال الماثلة أمامه، فيطرح سؤالا يتراوح شكًّا بين رؤية حالمة أو رؤية فكريّة، ومن خلالهما يبحث حثيثا عن العلّة الأساس وراء هذه الحال:
"**سلمى ..بماذا تحلمين؟" "سلمى...بماذا تفكّرين؟**" يسأل عمّا قد يكون حلما أو قد يكون فكرا، وهو الواضح من الملفوظ، ثمّ راح يحاول التعليل بطرح جملة من الأسئلة، كلّها تحتاج إلى إجابات، وكلّها تسبّب حال الكآبة والأسى:

م2-"أرأيت أحلام الطّفولة تختفي خلف التّخوم؟ (ج1+ج2)
أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟ (ج3)
أم خفت أن يأتي الدّجى الجاني ولا تأتي النّجوم؟ (ج4+ج5)
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنّما (ج6+ج7)
أظلالها في ناظريك (ج8)

تنمّ يا سلمى عليك" (ج9)

[مق.إخباري[التساؤل: رؤية سلمى[(ج1+ج2)+ج3+(ج4+ج5)+(ج6+ج7+ج8 +ج9)]]].

فلمّا لم يضفر منها بإجابة، عمد إلى عقلنة هذه الحال بتصوّر وضع السائح الضال والفارس الذي لا قدرة له على الانتصار ولا على الانكسار، ليعيش هواجس المساء والغروب.

م3-إني أراك كسائح في القفر ضلّ عن الطّريق (ج1+ج2)

يرجو صديقا وأين في القفر الصّديق؟ (ج3+ج4)

يهوى البروق وضوءها ويخاف تخدعه البروق (ج5+ج6)

بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام (ج7)

لا يستطيع الانتصار (ج8)

ولا يطيق الانكسار (ج9)

[مق.وصفي [رؤية إيليا[(ج1+ج2)+(ج3+ج4)+(ج5+ج6)+ج7+ج8+ج9]]].

إنّ هذا الوضع حادث بدليل حالها في الضحى، ولم تتكوّن هذه الهواجس إلاّ في المساء:

م4-هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك (ج1)

فلقد رأيتك في الضّحى ورأيته في وجنتيك (ج2+ج3)

لكن وجدتك في المساء وضعت رأسك في يديك (ج4+ج5)

وجلست في عينيك ألغاز وفي النّفس اكتئاب (ج6+ج7)

مثل اكتئاب العاشقين (ج8)

سلمى...بماذا تفكّرين؟ (ج9)

[مق.حجاجي[بين الضحى والمساء:الهواجس [ج1+(ج2+ج3)+(ج4+ج5)+(ج6+ج7)+ج8+ج9]]].

ويعود إلى سؤاله الأول في آخر المقطع وإلى الإجابة عنه بجملة أسئلة أخرى:

"سلمى...بماذا تفكّرين؟

م5- بالأرض كيف هوت عروش النّور عن هضباتها؟ (ج1+ج2)

أم بالمروج الخضر ساد الصّمت في جنباتها؟ (ج3+ج4)

أم بالعصافير التي تغدو إلى وكناتها؟ (ج5+ج6)

أم بالمسا؟ إنّ المسا يخفي المدائن كالقرى" (ج7) (ج8)

والكوخ كالقصر المكين (ج9)

والشوك مثل الياسمين (ج10)

[مق.حجاجي [التساؤل: [(ج1+ج2)+(ج3+ج4)+(ج5+ج6)+ج7]

[مق.إخباري [هموم الليل [ج8+ج9+ج10]]]].

ويستخلص منها –أي الأسئلة- العلّة "الليل" في صورته المظلمة الحقيقيّة، وصورة الاحتلال مجازا.

تنتقل القارئة بالشاعر وبنفس الطريقة (المخاطب/ المخاطَب) لتعلّل خوفها وحكمها بالحزن؛ فجاء في البداية مجملا:

"فَنجانك دنيا مرعبةٌ وحياتُكَ أسفارٌ وحروب.."

ولا حاجة للسؤال لماذا؟ لأنّ التعليل المجمل أيضا يأتي مباشرة بعد ذلك:

"ستُحِبُّ كثيراً يا ولدي.. وتموتُ كثيراً يا ولد

وستعشقُ كُلَّ نساءِ الأرض.. وتَرجِعُ كالملكِ المغلوب"

علـم المخاطَـب مـنها اجـتماع الحـبّ والموت والعشق والهزيمة النكراء، ولا بدّ من سبب وجيه ومحدّد، وهو محمول المقطع الثاني:

م2- بحياتك يا ولدي امرأةٌ (ج1) عيناها، سبحانَ المعبود (ج2)
فمُها مرسومٌ كالعنقود (ج3) ضحكتُها موسيقى و ورود (ج4)
لكنَّ سماءكَ ممطرةٌ.. (ج5) وطريقكَ مسدودٌ.. مسدود (ج6)
فحبيبةُ قلبكَ.. يا ولدي نـائمةٌ في قصرٍ مرصود (ج7)
والقصرُ كبيرٌ يا ولدي (ج8) وكلابٌ تـحرسُهُ.. وجنود (ج9)
وأميرةُ قلبكَ نائمةٌ.. (ج10) من يدخُلُ حُجرتها مفقود.. (ج11)
من يطلبُ يَدَها..(ج12) من يَدنو من سورِ حديقتها.. مفقود (ج13)
من حاولَ فكَّ ضفائرها.. يا ولدي.. مفقودٌ.. مفقود (ج14)

[مق.وصفي[وصف المرأة الأمل[ج1+ج2+ج3+ج4]]لكنّ[مق.إخباري [هول المكان وعاقبة مصير[(ج5+ج6)+ج7+(ج8+ج9)+ج10+ج11+(ج12+ج13) +ج14]]]].

أدرك منها حكاية المرأة المعزولة في القصر المرصود. وهنا يأتي تقرير الحقيقة المدركة.

3- تقرير الحقيقة المدركة:

يؤكّد المخاطب في "المساء" أنّ الليل-رغم كلّ شيء- يحمل كلّ قبيح وكلّ حسن؛ فلا ينبغي الاحتفاء بقبيحه إذا كان حسنه واردا:

م6- لا فرق عند الليل بين النّهر والمستنقع (ج1)
يخفي ابتسامات الطّروب كأدمع المتوجّع (ج2)
إنّ الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع (ج3)

لكن لماذا تجزعين على النّهار وللدّجى (ج4)
أحلامه ورغائبه (ج5)
وسماؤه وكواكبه (ج6)
[مق.إخباري[الليل ومظاهر التسوية [ج1+ج2+ج3 +(ج4+ج5+ج6)]]].
فإذا تساوت الأشياء في الليل؛ فإنّ ذلك لا يمنع وجود متع ينعم بها الإنسان:
م7-إن كان ستر البلاد سهولها و وعورها (ج1)
لم يسلب الزّهر الأريج ولا المياه خريرها (ج2)
كلاّ ولا منع النّسائم في الفضاء مسيرها (ج3)
مازال في الورق الخفيف وفي الصّبا أنفاسها (ج4)
والعندليب صداحه (ج5)
لا ظفره وجناحه (ج6)
م8- فأصغي إلى صوت الجداول جاريات في السّفوح (ج1)
واستنشقي الأزهار في الجنات مادامت تفوح (ج2+ج3)
وتمتّعي بالشّهب في الأفلاك ما دامت تلوح (ج4+ج5)
من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان (ج6)
لا تبصرين به الغدير (ج7)
ولا يلذّ لك الحرير (ج8)
[مق.حجاجي [متع الليل [ج1+ج2+ج3+(ج4+ج5+ج6)][ج1+(ج2+ج3)
+(ج4+ج5)+(ج6+ج7+ج8)]]].

وهو التقرير عينه في "قارئة الفنجان" المرأة الحلم/ القدس/ فلسطين لا يطالها ولا يصل إليها، ولذلك يتواصل الحزن والشجن، ويكون قدره الحبّ والرغبة غير المحقّقة. كما يدرك منها جزما أنّ فنجانه وأحزانه فريدة، لدوام الحال.

م3- بصَّرتُ.. ونجَّمت كثيراً (ج1+ج2)
لكنّي.. لم أقرأ أبداً فنجاناً يشبهُ فنجانك (ج3+ج4)
لم أعرف أبداً يا ولدي أحزاناً تشبهُ أحزانك (ج5+ج6)
مقدُورُكَ.. أن تمشي أبداً في الحُبِّ .. على حدِّ الخنجر (ج7)
وتَظلَّ وحيداً كالأصداف وتظلَّ حزيناً كالصفصاف (ج8+ج9)
مقدوركَ أن تمضي أبداً في بحرِ الحُبِّ بغيرِ قُلوع (ج10)
وتُحبُّ ملايينَ المَرَّاتِ وترجعُ كالملكِ المخلوع.. (ج11+ج12)

[مق.إخباري [الاعتراف: تهيئة المخاطَب لقبول بقية النبوءة [(ج1+ج2)+(ج3+ج4) +(ج5+ج6)]]

[مق. إخباري [القدر المحتوم [ج7+(ج8+ج9)+ج10+(ج11+12)]]].

ومن ثمّ ينشأ الطلب في ظلّ هذا الوضع بناءً على الواقع المدرك والمعطى.

4- الطلب: وجب أن تكون الحياة أملا وحلما تفاؤلا، وسيمسح الضحى الآتي ألم المساء، ويصيّره ضحى.

م9- لتكن حياتك كلّها أملا جميلا طيّبا (ج1)
و لتملأ الأحلام نفسك في الكهولة والصّبا (ج2)
مثل الكواكب في السّماء وكالأزاهر في الرّبى (ج3)
ليكن بأمر الحبّ قلبك عالما في ذاته (ج4)

أزهاره لا تذبل (ج5)
ونجومه لا تأفل (ج6)
[مق.حجاجي [الأمل [ج1+ج2+ج3+(ج4+ج5+ج6)]]].
وهو طلب صريح، تتّضح كيفية تحقيقه في "المساء" كما يلي:
م10- مات النّهار ابن الصّباح فلا تقولي كيف مات (ج1+ج2)
إنّ "التّأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة (ج3+ج4)
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة (ج5+ج6)
قد كان وجهك في الضّحى مثل الضّحى متهلّلا (ج7)
فيه البشاشة والبهاء (ج8)
ليكن كذلك في المساء (ج9)
[مق.حجاجي [تحقيق الأمل [(ج1+ج2)+(ج3+ج4)+(ج5+ج6)+(ج7+ج8)+ج9]]].

بينما جاء الطلب في "قارئة الفنجان" ضمنيا غير صريح، لوروده على شكل إخبار مستقبلي، مفاده قبول الوضع كما هو والصبر عليه، وقد جاء مرتبطا ارتباطا تامّا مع تقرير الحقيقة المدركة:

مقدُورُكَ.. أن تمشي أبداً في الحُبِّ .. على حدِّ الخنجر (ج7)
وتَظلَّ وحيداً كالأصداف وتظلَّ حزيناً كالصفصاف (ج8+ج9)
مقدوركَ أن تمضي أبداً في بحرِ الحُبِّ بغيرِ قُلوع (ج10)
وتُحبُّ ملايينَ المَرّاتِ وترجعُ كالملكِ المخلوع.. (ج11+ج12)
[مق.إخباري [القدر المحتوم [ج7+(ج8+ج9)+ج10+(ج11+ج12)]]].

والحقيقة أنّ الفرج لا تلوح بوادره إلاّ إذا اشتدّ ضيق الأزمة، فتظهر بواعث النهضة، وتتحقّق الرغبة بعد طول انتظار. ولا يعطي الخطاب كيفية تحقيقه صراحة، ليبقى للواقع الفصل في ذلك من حيث الزمن والظروف. وربما يستبعد أن تتحقّق هذه الرغبة على أيامه فيرجئها إلى أيام جيل آخر، يسعى لإيقاظ النائمة، دون أن ترعبه كلاب القصر وجنوده.

يتحقّق التّطور بهذا الوجه دلالة زمنية وتتابعا دلاليا، ويرتبط بشكل مباشر بالبنية المقطعيّة، لتحقّق -حسب آدام- النصيّة[1]. وإذا كان النّص مجموعة [مقاطع[قضايا عليا[قضايا]]] [2]؛ فإنّ تنظيم الخطابين يبدأ باعتماد مقطع سردي تندرج بعده باقي أشكال المقاطع الأخرى، ويكون "المساء" كما يلي:

[مق.سردي [مق.وصفي[مقابلة الطبيعة/ سلمى[ج1+ج2+ج3+ج4+ج5+ج6]]].

[مق .إخباري [التساؤل: رؤية سلمى [(ج1+ج2) +ج3+ (ج4+ج5) +(ج6+ج7+ج8 +ج9)]]].

[مق.وصفي [رؤية إيليا[(ج1+ج2)+(ج3+ج4)+(ج5+ج6)+ج7+ج8+ج9]]].

[مق.حجاجي [بين الضحى والمساء: الهواجس [ج1+(ج2+ج3)+(ج4+ج5)+(ج6+ج7) +ج8+ج9]]]. [مق.حجاجي[التساؤل:[(ج1+ج2)+(ج3+ج4)+(ج5+ج6)+ج7]

[مق.إخباري[هموم الليل[ج8+ج9+ج10]]]].

[مق.إخباري[الليل ومظاهر التسوية [ج1+ج2+ج3 +(ج4+ج5+ج6)]]].

---

[1] J.M.Adam,Op.Cit,p40.

وتنظر الصفحات 66- 67- 68- 69 من هذا البحث.

[2] Ibid, p 30.

[مق.حجاجي [متع الليل [ج1+ج2+ج3+(ج4+ج5+ج6)][ج1+(ج2+ج3)+(ج4 +ج5)+(ج6+ج7+ج8]]].

[مق.حجاجي [الأمل [ج1+ج2+ج3+(ج4+ج5+ج6)]]].

[مق.حجاجي [تحقيق الأمل [(ج1+ج2)+(ج3+ج4)+(ج5+ج6)+(ج7+ج8)+ج9]]]].

ويؤول "قارئة الفنجان" إلى التنظيم المقطعي التالي:

[مق.سردي[مق.وصفي [هيأة القارئة [ج1+ج2+ج3]]]

[مق.حجاجي [تهيئة المخاطب لخبر النبوءة [ج4+ج5+ج6]]]

[مق.إخباري [خبر النبوءة بصيغة العموم: تخويف وتهويل [ج7+ج8+ج9+ج10+ج11 +ج12]]]]

[مق.وصفي[وصف المرأة الأمل[ج1+ج2+ج3+ج4]]لكنّ[مق.إخباري[هول المكان وعاقبة مصير[(ج5+ج6)+ج7+(ج8+ج9)+ج10+ج11+(ج12+ج13)+ج14]]]].

[مق.إخباري [الاعتراف: تهيئة المخاطَب لقبول بقية النبوءة [(ج1+ج2)+(ج3+ج4) +(ج5+ج6)]]

[مق. إخباري [القدر المحتوم [ج7+(ج8+ج9)+ج10+(ج11+12)]]]]].

وإذا جمعنا بين الانسجام والتّطور في فعل واحد؛ ينشأ **ترابط سببي**[1] بين المقاطع الشعريّة في الخطابين هذه صورته:

في "المساء":

-آخر م1:

(1) ينظر: يول وبراون: تحليل الخطاب، ص288. والترابط السببي عندهما نوع من الارتباط يكون فيه الملفوظ الأول نتيجة لملفوظ متأخر أو العكس. ويشيع عندهما داخل الملفوظ كقاعدة تضمن استمرار النّص والخطاب.

سلمى...بماذا تفكّرين؟

سلمى...بماذا تحلمين؟........................**سؤال يتطلّب الإجابة.**

-أوّل م2:

أ رأيت أحلام الطّفولة تختفي خلف التّخوم؟...**جملة أسئلة تتعلّق بالسؤال الأوّل.**

-آخر م2:

أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنّما....................نفي الرؤية

أظلالها في ناظريك

تنمّ يا سلمى عليك **الارتباط بالتكرار**

-أول م3:

إني أراك كسائح في القفر ضلّ عن الطّريق..............إثبات الرؤية

-آخر م3:

بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام

لا يستطيع الانتصار

ولا يطيق الانكسار.........................*هواجس*

-أول م4: **الارتباط بالاستبدال**

هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك.............هواجس

-آخرم4:

سلمى...بماذا تفكّرين؟..........................**سؤال يتطلّب إجابة**

-أول م5:

بالأرض كيف هوت عروش النّور عن هضباتها؟........**الإجابة بجملة أسئلة.**

-آخر م5: أم بالمسا؟ إنّ المسا يخفي المدائن كالقرى

والكوخ كالقصر المكين

والشوك مثل الياسمين **الارتباط بالاستبدال**

-**أول م6**: لا فرق عند الليل بين النّهر والمستنقع.

-**آخر م6**: لكن لماذا تجزعين على النّهار وللدّجى

أحلامه ورغائبه

وسماؤه وكواكبه. **الارتباط بإحالة الضمير.**

-**أول م7**: إن كان[...] ستر[...] البلاد سهولها و وعورها.

-**آخر م7**: مازال في الورق الحفيف وفي الصَّبا أنفاسها

والعندليب صداحه

لا ظفره وجناحه **الارتباط بالفاء[رابط]**

-**أول م8**: فأصغي إلى صوت الجداول جاريات في السّفوح

-**آخر م8**: من قبل أنْ يأتي زمان كالضباب أو الدخان

لا تبصر ين به الغدير

ولا يلذّ لك الحرير. **الارتباط بإحالة الضمائر**

-**أول م9**: لتكن حياتك كلّها أملا جميلا طيّبا.

-**آخر م9**: ليكن بأمر الحبّ قلبك عالما في ذاته **الارتباط بإحالة الضمائر**

-**أول م10**: مات الصباح ابن النهار فلا تقولي كيف مات.

وفي "قارئة الفنجان":

-**آخر م1**: وستعشقُ [...]كُلَّ نساءِ الأرض..

وتَرجعُ[...] كالملكِ المغلوب. **الارتباط بإحالة الضمير**

-أول م2: بحياتك يا ولدي امرأةٌ
-آخر م2: من حاولَ فكٌ ضفائرها..
يا ولدي.. الارتباط بإحالة الضمير/ التكرار
مفقودٌ.. مفقود
-أول م3: بصَّرتُ.. ونجَّمت كثيراً.
لكني لم أقرأ فنجانا يشبه فنجانك الارتباط بإحالة الضمير.

ويتحوّل هذا الارتباط إلى تطوّر نحوي دلالي بناءا على التقديم السابق. وعليه؛ يكون الخطابان قد حقّقا شطرين من النصيّة، ولم يبق إلا الشطر الأخير في **الترابط الفكري وعدم التعارض.**

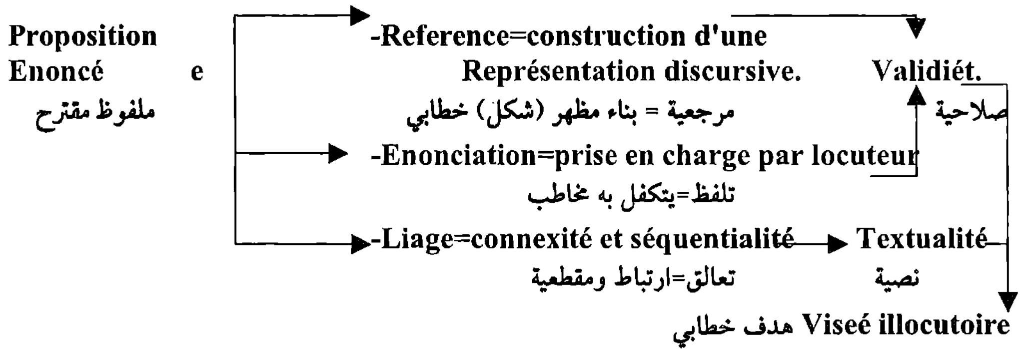
-المستوى الفكري:

5- الترابط الفكري:

يقوم الترابط الفكري على **تحقيق الهدف ا لخطابي**، وتعيين **العوالم الممكنة**، وتحديد **الأطر والمدونات** بتوظيف المعرفة الخلفيّة بالعالم،لجبر النقص وسدّ فراغ الفهم،مع إدراج مشكلة الوضع اللغوي، ومسألة الفهم بين الأطراف الثلاثة: المخاطب والمخاطَب والقارئ.

فأمّا الهدف الخطابي/ الكلامي؛ فقد تحقّق من خلال الصلاحية (Validité) والنصيّة (Textualité) حسب ما يقترحه ج.م.آدام[1]، إذ تمّ تعيين الرجعية وتقدير الملفوظ في الأولى، وتحديد التعالق والارتباط المقطعي في الثانيّة. وقد مرّ ذلك مع تحليل الفعل التواصلي وبعض ما جاء في النصيّة.

(1) J.M. Adam, Op. Cit, p 40.



وأمّا العوالم الممكنة، فقد مرّت هي الأخرى مع المربّعات السيميائيّة ثنائيات وموجّهات[1].

وأمّا مشكلة الفهم بين الأطراف الثلاثة؛ فقد نوقشت في فصل تحليل الفعل التواصلي داخل الوضع اللغوي صوتيا[2] ومعجميا[3] وتركيبيا[4]، وداخل المقام[5] بعد التحوّل الدلالي واعتماد محمول النّص الغائب. فلا يبقى للمناقشة إلاّ تحديد **الأطر**[6] والمدونات[7] والخطاطات[8] والاستدلالات[9] **والاستدلال والترابط غير الآلي**[10]، أو ما

(1) تنظر الصفحات: 82 (ثنائيات) و83 إلى 86 (موجهات) من هذا البحث بالنسبة للمساء، و: 89 (ثنائيات) و الموجهات من90 إلى 92 منه بالنسبة لقارئة الفنجان.

(2) تنظر الصفحات: من 93 إلى 96 .

(3) تنظر الصفحات: من 97 إلى 104.

(4) تنظر الصفحات: من 105 إلى 120.

(5) تنظر الصفحات: من 124 إلى 127.

(6) ينظر: براون ويول: السابق، ص285 .والإطار عندهما: معلومات تخزنها الذاكرة، وتستحضرها بوجود منبه أو وجود عنصر من مجموعة تكوّن كلاّ متناسبا. مثل البحر يستلزم شاطئا وأمواجا، ورؤية الأفق، و اتصال الماء بالسماء.

(7) ينظر: براون ويول: السابق، ص288 .والمدوّنة عندهما: التبعيّة المفهوميّة؛ فأكل فاكهة يستلزم أداة قطع واستعمال الفم للبلع، ولا حاجة لذكر ذلك لأنّه مفهوم بالضرورة.

(8) ينظر: براون ويول: السابق، ص295 .والخطاطة عندهما: الأحكام المسبقة التي يدخلها القارئ في الحسبان لفهم الخطاب.

(9) ينظر: براون ويول: السابق، ص293 .والاستدلالات عندهما: كل العمليات الذهنيّة التي تربط بين الملفوظات دون التصريح.

(10) ينظر: براون ويول: السابق، ص312 .والترابط غير الآلي عندهما. العمل التأويلي لربط عناصر لا يبدو ترابطها واضحا، وهو عكس الترابط الآلي، الذي تتضح معالم الارتباط فيه.

يساوي القصة كما سيأتي، لجبر النقص وسدّ الفراغ.

تمثّل **الأطر** مجموعة فضاءات يتناوب ظهور المكان والزمان فيها، ليصحّ في المساء الحديث على شاطئ البحر في زمن الغروب، حين تسكن الكائنات ويخلو الإنسان إلى نفسه، فيحدثها وتحدّثه، ويسري بهما الحديث على صفحة الماء وفوق الجبال وبين الفجوج، ويستسلمان للهواجس والأحلام وألغاز الحياة، ويصير الفتح التفسيري للأشياء مباحا، فتبدو لهما الأسباب والعلل والنتائج؛ فيكون الزمن مشكلا حينا، والمكان حينا آخر، فيجد الإنسان ما يسدّ به ثغرات النّفس ويسوي اعوجاجها.

-**الإطار الأول**: (م1+م2) [الشهادة]

البحر..............................مكان

الغروب.......................زمان......... الأفق...الاستواء.

السماء/ الغيوم/ التخوم................مكان

الدجى..............................زمان.........الأفق...الارتفاع.

-**الإطار الثاني**: (م3) **[الغيب: الاستبطان]**

القفر+السياحة/ الفارس+المعركة.......مكان.........الانبساط...العراك.

..............................لا زمان؟

من البحر في الإطار الأول إلى اليابسة في الثاني.........مقابلة مكانيّة.

الإطار الثالث: (م4) [الشهادة]

هواجس / ألغاز/ اكتئاب/ عشق......................[شعور/ إحساس]

[المساء:وجود/ الضحى: عدم]........زمان.

..........................لا مكان؟

من الضحى/ المساء إلى الهواجس........................مقابلة شعوريّة زمنيّة

الإطار الرابع: (م5)

الأرض/ المروج/ مدائن/ قرى/ سوخ/ قصر...............مكان

العصافير/ شوك/ ياسمين.........كائن حي

المساء...زمان

....................الضحى والإنسان.............؟

من المكان إلى الزمن..............................مقابلة زمكانيّة.

الإطار الخامس: (م6)

الليل...زمان لا فرق فيه بين:

النهر=المستنقع.....................[رؤية].........مكان غير مميَّز.

الطرب=الوجع....................[شعور]

جمال=القبح......................[رؤية/ شعور]

شعور/ زمن........................مقابلة زمنيّة شعوريّة.

الإطار السادس: (م7) من الليل إلى الطبيعة

الليل...زمان

الطبيعة.......................................مكان

....................مقابلة زمنيّة مكانيّة.

وتقتضي الحجة قوة يجدها المرء في منظورات الطبيعة، لتكون النفس صورة لها في كلّ شيء، وقد لا يكون فيها ما يلائم حال النّفس فتتحوّل إلى الآمال والآفاق.

الإطار السابع: (م8) النعيم الغائب [الغيب]

الحياة..................................زمان/ مكان

........................مقابلة الواقع والأمل.

الإطار الثامن: (م9) قبل النعيم

النهار/ الصباح...........................الزمن المنصرم

الضحى...............................الزمن الآتي/ البشاشة والبهاء دائما

...............................**الواقع الجديد.**

لقد قدّم إيليا النعيم الغائب على ما قبل النعيم، وهو تقديم يقتضيه الحال؛ لأنّ النعيم غاية يودّ كلّ واحد أن يصل إليها، فإذا قُدّمَت، كان الطلب على تحقيقها أكثر إلحاحا وأشدّ، بل هو الواقع الجديد الفاصل بين الواقع الماثل والأمل المرغوب. تتكرّر هذه الصّورة في كلّ مقطع من مقاطع "**قارئة الفنجان**":

الإطار الأوّل: في مقام القارئة: [زمان + مكان: الشهادة]

في مكان ما -مخدع القارئة- جلست وجلس معها يتبادلان النظر، فرأى في عينيها خوفا كما رأت في عينيه حزنا، وراحت تصبّره على ما سيصيبه، ليعيش خبر النبوءة في الإطار الثاني:

الإطار الثاني: النبوءة المجملة: [زمان بلا مكان: الغيب]

وتبدأ نبوءتها بالحروب والأسفار والرعب الماثلة في فنجانه على ضيقه، ثمّ تنتقل إلى حبّه وموته وعشقه وعودته المهزومة...ويبدو من التنبؤ إجمال مجحف؛ فالمخاطَب لا يكاد يفهم طلاسم العالم الجديد المنتظر، فيرتسم الإطار الجديد:

الإطار الثالث: تفاصيل النبوءة (مع الأميرة النائمة...) [مكان بلا زمان]

المرأة الحلم في حياة المخاطَب ذات الصورة الملائكيّة والصفات فوق البشريّة.

الإطار الرابع: تفاصيل النبوءة (القصر/ السجن...) [مكان + زمان]

المرأة الوعد في قصر مرصود/ كبير/ محروس/ لا يقدر أحد على تحريرها.

الإطار الخامس: اعترافات القارئة... [زمان بلا مكان: الشهادة]

تعترف له القارئة -رغم اتّساع تجربتها- بتفرد فنجانه وأحزانه.

الإطار السادس: القدر [زمان+مكان: الغيب]

يظهر في هذا الإطار الميل إلى الارتباط بالقدر، والقبول به على صعوبة ما يقدّمه من خيارات الحب بلا قلوع، والوحدة والحزن، والحب على حدّ الخنجر، والعودة كالملك المخلوع.

ويتّضح إيمان المتخاطبين بالغيب والتصديق بالقراءة من خلال الفنجان، ويتّضح أيضا صدق النبوءة منها وصدقها عنده. ويبدو أنّ الطرف الثاني -على أقلّ تقدير- يؤمن بهذا الطرح أو لا يكذّبه؛ ولذلك يواصل بثّه بعد مرور زمن من حدوثه، ووجه الصدق فيه أن تحقّق ما أُخبرَ به في ماضيه في حاضر أيامه، وفي واقعنا العربي في "فلسطين".

يتقابل الغيب والشهادة في الخطابين معا، ويتناوبان المواضع، ويؤديان معا دورهما في التوافق الفكري بين المتخاطبين؛ فالقارئة تبني نبوءتها على القدر والضرورة وكثير من **اليقين**. ويبني أبوماضي استبطانه على التقريب والإمكانية و**الظن**. وكلاهما لا ينتفي التخمين على إخباره ووصفه، ومن ثمّ كان الفضاء الجامع بينهما فضاءً واحدا، تتوحّد فيه الخلفيات الفكريّة والفلسفيّة، وتتماثل فيه الرؤى الاجتماعيّة، ولذلك يأتي ورود المدارين بالتناوب ترجمة للفكر المشترك، مما يسمح بالقول أنّهما على وضع لغوي واحد يتفاهمان على أساسه، وعلى القارئ أن يدرك ذلك ليكون طرفا في هذا الوضع، ويفهم محمول الرّسالة.

ويحمل المداران صراعا ثلاثيا، يجمع بين المكان والزمان والشعور؛ يستدعيه -من منطوق الملفوظ- مساء الرومانسيين[1] في"المساء"، خاصة وهاجس الليل والظلام يطاردهم في كلّ موضع، و-من مفهوم الملفوظ- واقع الاحتلال والهجرة والاغتراب والرغبة في العودة إلى الوطن. ويستدعيه في "**قارئة الفنجان**" الواقع العربي المخزي-مفهوما-، والضعف وقلّة الحيلة -منطوقا-، وبذلك يكون صراع الواقعين المعطى والمدرك قد وصل ذروته، وأفرز معرفة جعلت أبا ماضي يستعير من الليل قناعه ليبرز ما يحمله لمصاب وطنه، وجعلت نزارا يعود إلى القارئة ليرسم مستقبل أمة يؤول إلى الثبات على ما هو عليه ، بل إلى الزوال. فيتولد هاجسا الحب والعشق، ويلازمهما الخنجر والوحدة والحزن، وهي صورة على الحقيقة للوضع العربي إذا نزع القناع والرمز[2].

وتفرز هذه الأطر ما ارتأيناه قصّة، ويحيل على **الاستدلال والترابط غير الآلي**، ردّا على الأسئلة: **من/ ماذا/ أين/ متى**، وقد سبق التعامل معها في البنية السردية[3].

هل يعني هذا اكتمال البناء من غير نقصان فكرا؟ هذا ما سنراه مع عدم التعارض الشّق الآخر للترابط الفكري.

6- عدم التعارض:

يدفع التعارض الفكري في هذا المقام، لتزول المناطق المعتمة في الخطابين، مع إعمال رؤية مقام البحث، أي التّوجه التحرّري من خلال الثورة والرفض:

---

(1) هذا ما يريده براون ويول بالخطاطة؛ الرومانسيّة عند إيليا، والواقعيّة عند نزار.

(2) سبق الحديث عن القناع والرّمز في الصفحات124 إلى 127 من هذا البحث، عند المقام.

(3) ينظر الفصل الثالث من هذا البحث: فصل شعرية الرسالة في الخطابين، والحديث عن الشخصيات والحدث والمكان والزمان في الصفحات: 138- 148.

1- في المساء:

- مقابلة الطبيعة/ سلمى

كيف يقابل سلمى المهمومة بالطبيعة في أجود أوقاتها؟ فالشَّعر في كثافته سحب تركض، والوجه في ضوئه شمس، والفؤاد في هدوئه وسكونه بحر، وكلّها أدلّة جمال وانبساط، وما حال سلمى بذاك. يبدو أنّ أبا ماضي جمع بين صورة الجمال السابقة وصورة الكآبة المصاحبة لها؛ لأنّ السّحب تركض ركض الخائفين، والوجه أصفر اللّون، والفؤاد يعلوه الخشوع والزّهد. وفي هذا الاجتماع صورة ثالثة تظهر للرائي ما لا قدرة له على كشفه. وفي غمرة اتساع الطبيعة وضيق النفس تظهر سلمى، حيث تلتقي السحب والأمواه ومغيب الشمس. فكلّ ما في الطبيعة يرسم سلمى ظهورا ومنظرا، ولكنها في الباطن مأخوذة بالضياء الآيل للأفول. فلمّا أدرك هذه الصورة في كليتها، راح يسألها عما تفكر فيه وتحلم به.

- لا يدرك من الحقيقة إلا اللمم.

يطرح المخاطب في إجاباته شكا واضحا، والحقيقة عنده تحتفظ بها سلمى، ولا يصيب منها إلاّ اللمم، وليس في النّص ما يدلّ أنّها القطع واليقين. يظهر أنّ المخاطب يميل إلى تغليب المعرفة الحدسيّة أو ربّما حتى الظنيّة؛ ولذلك يشكك في كل شيء، رغم طابع اليقين، فتخمينه هو أغلب الاعتقاد، ليفتح بابا واسعا للتساؤل عن مدى ما يدركه المرء من الذات الإنسانيّة عموما وذاته خصوصا، ولا يعقل أنّ مصابا حدّد علّته منفردا حتى وإن كان طبيبا معالجا. وعلى هذا الأساس؛ يأتي تغليب علّة الليل رمزا للاحتلال، أوجه الأسباب لكآبة النفس وضيقها، وقد حصر الأمر في ذلك.

-الاستبطان يساوي التخمين لا الحقيقة..معاناة المعرفة

يبدو أنّ المخاطب يميل إلى إيهام مستمعيه بالتخمين، ولا يقدّم حقيقة بيّنة. ولو أنّه فعل ذلك، لما احتاج إلى قناع ورمز، ولما احتاج إلى شعر ولا خطاب. ولمّا كان يسعى إلى تصوير حال شعوريّة، جعل من كلّ الأسباب سبيلا للنّجاح. والرّسالة لا يوجهها للدهماء من النّاس، فهم لا قبل لهم بمثل هذا الوضع الذي يحتاج فيه القارئ إلى توظيف معرفته بكلّ طاقاتها، بل يوجّهها إلى من يراهم أهلا لفهمها ممن أدركوا الواقع الذي أريد له أن يكون غير نفسه.

- تخمينه يشخص الهواجس...مقارنة بحال الضحى.

يعطي التخمين عادة واقعا مرفوضا، لكنّ تخمين المخاطب هنا أعطى جملة من الهواجس أثقلت النفس وهوت بها إلى الانعزال والاستسلام. فقد قارن بين زمني الضحى والمساء، و وجد فيهما ما يعلّل الحال؛ فسلمى الضحى لا تشبه سلمى المساء، ويقع التحوّل بفعل الزمن لا بفعل غيره، فإذا وقع الإسقاط، كان الضحى زمن الرّخاء والحريّة، والمساء زمن الاحتلال، وكان الغروب الذي بعث الانفعال غروب العمر بعيدا عن الوطن والأهل. ولو صدق كلامه على الحقيقة، لكان منظر الغروب في كلّ يوم مبعث التّعاسة والأذى للنفس.

-كيف تكون الحياة كلها أملا جميلا طيبا؟ وكيف تملأ الأحلام النفس في الكهولة والصبا وبينهما ما نعلم؟ولماذا التعالي والمراد العيش في عالم ساقط ؟ كيف يحدث التعدّي؟

قد يقول قائل إنّها حياة المستقبل، ولكنه أكّد بلفظي الكهولة والصبا الاستمرار. يريد المخاطب هنا العلاج بالنسيان والتجاهل، والعيش مع الأفكار الساميّة دون النزول إلى العالم الهابط، بالرغم من العيش فيه، لأنّ السّمو يعطي الأمل بالبقاء والاتزان الفكري والنفسي، فلا تبقى غير الأفكار وكلّ شيء غيرها هالك. ويقدّم بذلك غلبة الحريّة الفكريّة على القوة. والحق أنّ هذا الوضع يبعث إشكالا جديدا: القالب الفكري السابق

يناقض القالب اللاحق؛ فالملفوظ: " **مات النّهار ابن الصّباح فلا تقولي كيف مات**" "**إن التّأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة**" نفي صريح لكلّ نوع من أنواع التفكير والتّأمل، وفي الملفوظ: " **فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة**" دعوة صريحة للمرح والاستخفاف والدّعة. وقد بدا لي أنّ المراد من التقدير الأخير حصوله بعد التقدير الأول؛ إذ بعد العيش مع سامي الأفكار، لا يحسن بالمرء أن يعيش على وقع الزمن ضحى ومساءً، بل يجد في معرفته ما يجعل من النهار والليل زمنا للمتعة، أو على أقلّ تقدير لا يخلو زمن من المتناقضين، فلا يجوز أن يحبس الإنسان نفسه على طرف منهما دون الآخر.

- ما نوع الأمل الذي يريده الشاعر؟ شكلي مظهري أم مضموني نفسي؟ ألا يثير ذلك جدل الحقيقي والزائف؟

لا يخلو قلب من فرح وقرح، ولا يخلو من أمل يلحقه ألم، والحياة تناوب بين هذا وذاك، وللمرء أن يعيش كلا في حينه لا أن يعيش البعض في زمن الكلّ. وتظهر إرادة المخاطب في أمل ينتصب شكلا ومعنى على منظر الحقيقة، ولا ينفي ألما ينتصب شكلا ومعنى أيضا، ولا يريد اختلاف المظهر والمخبر، وإلاّ كان طرحه يميل إلى جدل الحقيقي والزائف، فالحياة شيء من هذا وشيء من ذاك. وفي الطّرح ندم على هجرة وسّعت الهوّة وعمّقت الجرح، وأعلّت النفس بالاغتراب وهزّتها بالفجائع، فكان الزّمن والمكان والشّعور كلاًّ عليها منفردة. وآخر الخطاب مواساة لنفسه و عبرة لغيره.

يقرّ المخاطب بالعيش مع كلّ مستجدّ، ويرفض الهجرة والتغرّب، وما حلّ ألم إلاّ ليأتي بعده أمل، والضيق لا يليه إلاّ الاتّساع، والرفض والثورة في المهجر ممكنان في الوطن الأم. ولو قُدّرَ الليل بالليل الذي يعهده البشر، لكان فيه مضرة له، وقد خلقه الله على غير ذلك.

2- وفي قارئة الفنجان:

قد مات شهيدا من مات على دين المحبوب..فنجانك دنيا مرعبة..ستحبّ كثيرا يا ولدي..وتموت كثيرا يا ولدي وستعشق كلّ نساء الأرض..وترجع كالملك المغلوب.

-لماذا قدّم الموت على العشق؟

يقتضي المنطق أن تكون الموت بعد العشق، والمخاطب قدّمها عليه. لا يتصوّر قارئ أن الموت المقصود هو موت حقيقي، وبالتالي تكون النفس مهيأة لقبول الفناء العاطفي الوجداني، إنّه الحسّ المأساوي -كما في البنية السرديّة-. فالموت يكون بعد العودة المهزومة، طعم مرّ لا يكاد يفارق صاحبه، وعلّة تلتبس بالقلب لا يردّها إلاّ النصر واسترجاع المفقود.

وقد يُذهَبُ إلى اللامنطق في الشّعر، فكيف السبيل؟ إنّ الأمر معقود على الدّلالة التي تصنعها الملفوظات اللسانيّة لا على الطبيعة الشّعريّة. والمحكي في صورته العامة، لا ينافي منطق الموضوع ولا بناءه النّصي خاصة بعد تعيين المقام. وليس في الكون من مات غمّا على الوطن السّليب كما مات كثير من العرب على فلسطين، موتا حقيقيا يقيهم أوجاع الموت المجازي، الذي يكابده قطاع كبير منهم، ولا يقدرون على تغيير مجرى الواقع.

-لماذا لا تتحقق رغبة المخاطَب؟

ومنذ متى تتحقّق رغبات المحبّين عندنا حتى تتحقّق رغبة المخاطَب؟ وكيف تتحقّق والمخبر -المخاطب- يضعه في موضع المهزوم قبل المعركة؟ أ لأنّه لا يستحقّ حبّها؟ أم هو يريد أن تكون له وهي تأبى عليه ذلك؟ أم هي حبّ مشترك بينه وبين غيره، وللغير ما ليس له، ينعمون بامتلاكها ويشقى بامتلاكهم لها؟

تبقى هذا الأسئلة مطروحة إلى زمن بعيد، حين يمنّ الله على العرب بفلسطينهم وقدسهم، وسيعلمون كيف تحقّقت رغبة بعد دهر. ويعلم الجميع الكيفية، ولكن تخونهم الوسيلة والحيلة؛ فمتى انتصر الأخوة الأعداء -رغم كثرتهم- على عدوهم الوحيد؟ ومتى انتصر أخ يخون أخاه؟ ومتى انتصر قوم بغير ما يجب أن ينتصروا به؟

لقد كان للمخاطب أن يرسم لوحة نصر مؤزر قريب الموعد، ولو فعل -القارئة- لما كان للخطاب هذا الوقع التقريعي، ولما حاز هذا الاحترام الفريد. وبقاءه على البعد عنها بقاء بعد العرب عن أرضهم، ولو رأى فيهم نخوة ترفع الهمم لكانت النهاية غير هذه النهاية، ولكان الواقع حينئذ غير هذا الواقع.

-لماذا لا يقدر الغير الوصول إلى المرأة الحلم؟

لا يقدر أحد الوصول إليها لأنّهم ليسوا أهلا لها، ويليق لهم حبّها، ولا يقدرون على حبّ وخنجر، ووحدة وحزن. ولا يستطيع الوصول إليها إلاّ هو دون الاعتماد على الغير، ولذلك عمّم المخاطب العجز دونه، ليكون المراد معرفة قدر محتوم، لا يليق له غيره، ولذلك لم تخبره بعجزه عن الوصول إليها صراحة، ليفهم أنّه المختار لمهمّة ليست لغيره. أليس هو الذي بحياته هذه المرأة؟ أليس هو الذي ينبغي له أن يجتهد في البحث عنها؟ أليس هو الذي ساءت سماؤه وسدت طريقه دون غيره؟ لا يعتقد المخاطب ولا المخاطَب أبدا أن تكون النبوءة ضربا من التشكيك في القدرة على وضع اليد على حبيب لا تراه العين، بل يعتقدانها أمرا مؤكّدا، بدليل الحاصل والموجود في الحقيقة والواقع. وتبقى النبوءة تعيش في الفؤاد لزمن ليس بالقصير. يؤكّد طرفا التخاطب هذه الحقيقة، ولا يضربان موعدا لتحقيق الاتصال، لأنّ موعدا كهذا لا يسنده أمل ولا تفاؤل، بل الفعل والجدّ والبذل دون العدّ.

- هل يصحّ أن تتنبّأ قارئة بما لا يفيض عليها مالا؟

يعلم الإنسان عادة أنّ القارئات يبذلن جهدهن في إرضاء الناس المتردّدين عليهن؛ فيصوّرن لهم حياة السعادة والفرح والأمل القريب. غير أنّ القارئة في هذا الخطاب ليست منهن، بدليل النبوءة القاسية، والإخبار الذي لا يدرّ مالا. وينشأ على ذلك اعتباران: أولهما، صدق القارئة في إخبارها، و إشفاقا عليه لم تر أخذ المال منه. ويترتّب على هذا الاعتبار، علم القارئة الغيب، وهو ما لا يؤتاه بشر، أو لها دراية بالقياس والفراسة، فتمتلك قدرة خارقة على التّوقع. والثاني، هلوسة وادّعاء وكذب، ويترتّب على ذلك تكذيبه لها. يطرح الوضع في كليته مقابلة المعرفة عند طائفتي المجتمع: المثقّفة والعادية؛ الأولى لا ترى رؤية المنجمين ولا تؤمن بها، والثانية لجهلها تعتدّ بها وبحيثياتها. ويأتي الإخبار حاملا لتوقّعات الطائفة الأولى، لتتساوى معرفتهم بمعرفتها، وصار الكلّ على قدم المساواة، وهم قوم لا تهمّهم إلاّ الحقائق من خلال القرائن والأدلّة، ولا رغبة لهم في مال يصنعونه على مآسي الآخرين، وهو عينه فعل القارئة. فهل هي حقّا منهم أم هي تدّعي؟ لا يجيب أحد على هذا السؤال إلاّ معتقدا أنّها غير موجودة أصلا فهي صنع خيال، أو هي كائنة في أذهاننا، وحينئذ تكون معرفة الجاهلين تساوي معرفة العلماء، والأمر لا يخفى على أحد، وإنّما استعيرت لحاجة ما في الخطاب، فلا يستقيم لها أن تطلب مالا في الحالين معا.

-وهل يصحّ أن يقبل المرء نبوءة لا تتحقّق له فيها أمنية ولا رجاء؟

يذهب الإنسان إلى القارئة وهو يعلم أنّها ستغدقه بجميل الأماني، أو تحذّره من مكروه، أو تلفت نظره إلى غائب عنه، أو تجعل له حجابا يقيه من الشّر، فيغدق عليها سيل ماله، إذ كلاهما حقّق ما يريد. لكن في حال هذا الخطاب يتقبّل المخاطَب نبوءة ليس

فيها شيء ممّا ذكر، لا أمنية ولا رجاءً. يسير الأمر على التقدير السالف؛ فكما لم ترد مالا، لم تخبر إلاّ ما شهدت أنّه واقع، وربّما هي النفس التي بين جنبي الإنسان تخبره بمكنون معرفتها، ليقبل منها نبوءة الشجن والأحزان، لأنّها نبوءته نقلها إلى غيره بلسانها.

- ما الحاجة للقارئة إذن؟

يجب أن يدرك القارئ أنّ الخطاب موجّه إليه، وعليه أن يقابل النص/ الخطاب بما يمكّنه منه، ويقدّم النص/ الخطاب لقارئه هذا المفتاح، فيستعين بعناصر نصيّة تؤدي الغرض. وعلى هذا الأساس؛ تكون القارئة مجرد وسيلة للفهم والإخبار المباشر في قالب فني، تؤدي فيه الحواريّة الناقصة دورها الأكيد في تحويل الخطاب من الدّاخل إلى الخارج، وتتحوّل النظرة من حوار المتخاطبين داخل الملفوظ الشّعري إلى حوار القارئ والملفوظ، وبذلك تتوسّع دائرة الخطاب من حيث العدد ومن حيث الزمن، إذ يحيل الخطاب متخاطبيه ليقابلوا متخاطبين خارجين عنه، وعلى امتداد الزمن يتغيّر هؤلاء مع ثبات أولئك، ويبقى الخطاب ساري المفعول لا تحدّه الحدود الزمنيّة ولا المكانيّة.

يبدو أنّ هذا الطرح هو عينه في "المساء" بين المخاطب وسلمى والقارئ، ليتّفق الخطابان في مظهر التّعدّد؛ لأنّ نزارا والقارئة أو إيليا وسلمى كيان واحد، وأحدهما يتناول الآخر بالدّراسة والتقويم، ويوهم القارئ بتعدد الأطراف واختلافها، لا تعدّدها واتفاقها. وأعتقد أنّ في الأمر طرح في العراء لكثير من الهواجس التي تختلج الذات، ويكمن الاختلاف فيه في الحركة والاتّجاه؛ فأبوماضي ينتقل من الخارج إلى الدّاخل ليخرج من جديد، ونزار ينتقل من الدّاخل إلى الخارج. فما بين الطبيعة وسلمى؟ وما بينها وبين الحيرة والضياع والحزن؟ وما بينها وبين الليل والمساء؟ لقد دخل جوفها وأخرج منه الهواجس والأفكار ثمّ طرحها جميعا أمام الجميع. وأمّا نزار فقد اتّجه صوب

الدّاء مباشرة فكشفه على لسان القارئة كشفا واقعيا في صورة حبّ عاثر. فكلّ منهما احتاج إلى من يساعده في التبليغ والإخبار، فكانت النفس/ سلمى عند الأوّل، والقارئة عند الثاني، ورومانسيّة إيليا لم تقطع واقعيّة الليل والاحتلال والاغتراب، وواقعيّة نزار لم تقطع رومانسيّة الحبّ والبحث والأشجان.

ويتفق الخطابان في هذا المدار في كثير من نقاط التقاطع كما سيظهر من خلال خلاصة الفصل.

خلاصة الفصل:

تقوم النّصيّة في الخطابين على المستويات الثلاثة، بعناصرها الستّة؛ إذ يقع الانسجام فيهما بـ: **الوصل والإحالات والاستبدال والحذف**. ويقع **الوصل** بـ: **العطف والشرط وأسلوب الحصر والاستدراك** في "المساء"، ويزيد النداء في "**قارئة الفنجان**". وتقع **الإحالات والاستبدال** باعتماد المثيل لفظا وضميرا. بينما يبدو **الحذف** بنوعيه فيهما على التناقض؛ ففي "**المساء**" يشيع **غير المخبر به**، وفي "**قارئة الفنجان**" يشيع **المخبر به**. ويشتركان في أشكال هذا الحذف؛ حيث **حذف حرف من التركيب وحذف فعل من التركيب وحذف جملة من التركيب أو تركيب جملي**، ويختلفان في أشكال أخرى كـ: **حذف حرف وفعل من التركيب** في "المساء"، وحذف لفظ غير الفعل في "**قارئة الفنجان**".

ويقع **اللعب اللغوي -في الخطابين** معا- **تقديما وتأخيرا** لأشباه الجمل [جار ومجرور]، وينفرد "المساء" بـ: **تقديم الاسم على الفعل**، وينفرد "**قارئة الفنجان**" بـ: **تأخير الخبر وتقديم جملة النداء**. كما يقع بتوظيف الصّفات -حيث يصنع تكرّر هذه الصوّر والصفات الانسجام دلالة، لانتشارها على امتداد الخطابين، وتوزّعها على كلّ المقاطع الشعريّة في الخطابين.

وتمتدّ **النصيّة** في مستوى البنينة على محورين: الأوّل، **الدلالة الزمنيّة**؛ حيث تتوالى الأفعال صانعة تطورا زمنيا يسري من الماضي إلى الاستقبال في خطاب القارئة، ومن الحاضر إلى الماضي فالاستقبال في خطاب إيليا. والثاني، محور **البنية المقطعية** حيث **الارتباط المقطعي والتّطور المنطقي** للأحداث، لينشأ **الترابط السببي**، محدّدا للعناصر المكوّنة لها -الأحداث: من/ متى/ أين/ ماذا-، كما جمع بين **الانسجام والتّطور** في مدار واحد، بحثا في ارتباط المقاطع ببعضها، واستجاب الخطابان لذلك بناءً على **الترابط غير الآلي**.

وتعطي **النصيّة على المستوى الفكري** توالي **الأطر** جمعا بين **الشهادة والغيب**، استبطانا وتنبؤا. ولم تؤثّر **الخطاطات** المسبقة على التحليل، بل سايرته ولم تؤكّد حقيقة

سابقة ولم تنفها، بل كان المهمّ الوصول إلى الفضاء الفكري الثقافي للمتخاطبين، حيث الوضع المشترك والفهم المتبادل، رغم سيرورة الخطابين على ضفتي الرمز والقناع. ليتأكّد **الترابط الفكري** بين طرفي التخاطب.

وفي هذا المستوى أيضا ناقش البحث **عدم التعارض** بين المحمولات الدّلاليّة، وأجاب على تساؤلات تدخل في تحديد فضائه العام، بما يساهم في بناء الخطابين من الأسس اللسانيّة شكلا ودلالة إلى المنطلقات الفكريّة والفلسفيّة، والرؤى الاستشرافيّة للواقعين المعطى والمدرك؛ إذ يطرح الخطابان معا **صراع الإنسان مع الدّهر** نموذجا فكريا، تحرّكه قضايا الجبر والاختيار وصناعة القدر، في مجتمع لا يؤمن إلاّ بالاتباع والمسايرة والقدر المفروض، وهو ما يفسّر نغمة الثورة على الواقع ورفضهما له بدوافع تحرّريّة واحدة، ومنطلقات نفسيّة -التفاؤل/ التشاؤم- مختلفة، ترسم خطي التوازي المتعاكسين بين الخطابين، حيث ضيق المساء يقابل أشجان نبوءة القارئة، ويحيل كلاهما على وقع الاحتلال المرّ لكلّ مقدّس وعزيز.

الخاتمة

تقتضي الإجابة -على أسئلة المقدمة- النسبيّة في التقدير، وتتطلّب حضور التأويل، اعتمادا على المعرفة الخلفيّة وجملة الاستدلالات المنطقيّة والدلاليّة؛ لأنّ حقيقة المقطعيّة في تكوين الخطاب عموما، تمنع الجزم بالتماسك، وتقطع حبال الودّ مع التجانس النصي.

وبما أنّ مدار البحث هو الخطاب الشّعري؛ جاز النفي لصعوبة البرهنة على تماسك ملفوظات لا يجمع بينها إلاّ اللسان الواحد. ولكن وجوده -على اعتبار حضور دواعيه المعرفيّة واللسانيّة- ممكن، كما هو حال الخطابين في البحث، رغم كلّ ما قد يقوم عائقا على صحّة هذا المذهب؛ فقد ترك جمع من الباحثين الغوص في الشّعر-غموضا وفقدا للفهم-، ومالوا إلى النثر ليسر مأخذه، وقرب معناه، وإمكانيّة تأويله. ليبقى الحكم بالتماسك والنصيّة- مهما كانت القدرة فذة على التأويل-، رؤية ذاتيّة تحتاج إلى مدّ من الإقناع، على رأي ج.م.آدام.

وبما أنّ وجود الخطاب المتماسك مرهون بالتأويل؛ فإنّ تصوّر وسائل التماسك- هو الآخر- مرهون به أيضا، وعلى المؤول أن يجد المخرج اللّساني المناسب للبرهنة على صحّة ما يذهب إليه. وعلى العموم، يمكن اعتماد قدرات النحو كالوصل والإحالات والاستبدال والحذف، وقدرات الدّلالة والبلاغة كالتقديم والتأخير ومجاوزات الأوصاف لتعليل الانسجام، ولكنّه لا يكفي للحكم بالتماسك والنصيّة، لجواز الاختلاف الفكري، والبناء الدّلالي. قد يختص الوضع بالاهتمام، ويوجّه البحث نحو النصيّة؛ لأنّه يقوم على التشاكل والتباين على مستويات الأصوات والمعجم والتركيب، حيث يصل الأمر إلى

التوازي الإيقاعي الدّلالي، ويبنى حينها الخطاب على ما تشاكل أو تباين من خصائص اللغة.

فإن صحّ هذا وتحدّد المقام وظهرت علائق الاتصال، ولاحت الرسالة، تأكدت قصدية الكلام، وآل الأمر إلى اعتبار وحدة الفضاء بين المتخاطبين، وجاز الحكم المؤقت بالتماسك. ولا يخلو الحال من تأويل على مستويين:

- الأول، مستوى التناص؛ حيث يكسب الخطاب تماسكه من تماسك الخطابات السابقة المهاجرة فيه.
- والثاني، مستوى التفاعل؛ حيث يعيّن الخطاب الدوافع النفسيّة والاجتماعيّة للانفعال بين المتخاطبين، كما يعيّن المنطلقات الفكريّة، لتؤدي الكفاءات غير اللسانيّة دورها في جمع أطراف التخاطب والقارئ، فيشاركهم في كلّ ذلك، ويتفاعل معهم. وبمجرّد الإيمان بهذا التفاعل المتعدّد الأطراف، يتمّ الترابط الفكري ، وينتفي التعارض، ليكتسب الخطاب وحدة الفضاء. ورغم ذلك يبقى -الخطاب- قريبا من النصية لا غير، لقيام البنية المقطعيّة على ردّها عنه. وهو ما يتطلّب ارتباطا بينها، يضمن تطوّرا منطقيا، فينتظم ويستقيم. غير أنّ المنطق يفقد في الشّعر؛ فقد تنتفي كل الوسائل الشكليّة كالمنظمات الزمنيّة والمنطقيّة، ويتعيّن التأويل لسدّ الفراغ، وإيجاد الحلقات المفقودة من خلال مفهوم الخطاب، لا من خلال منطوقه. فإنّ تمّ ذلك، صار ارتباط المقاطع ممكنا، بما يسمح بوصفه متماسكا.

وتعيّن هنا نوعان من الارتباط النصي:

- المنطوق اللساني
- والمفهوم الدلالي المنطقي والاستدلالات

وعلى هذا؛ يبدو تضافر كلّ المعطيات السابقة واجبا لتحقيق النصيّة والتماسك، ولا يقتصر على المستوى النحوي الدلالي، أو المستوى الفكري دون البحث في بنية الخطاب، وجبر تقطّعاته، وسدّ فراغاته، خاصّة إذا كان شعريا.

وقد تأكّدت -عندي- صلاحيّة اللسانيات للتحليل، فهي منهج يمزج بين العلميّة والشعريّة، ويجعل النص/ الخطاب محور البحث، ويحقّق منه الرّسالة ودلالة الإخبار، كما يعيّن طرفي التخاطب ومقامه ووضعه، ويمنطق -بعلميته- الأفعال، ويصوّر عوالم الخطاب مقارنة بعوالم خارجه، ويصنع أفقا جديدا يحوّل المدركات السابقة إلى حقائق جديدة، ويشتغل على كشف جماليات التقديم، وقوانين الرصف والبناء.

كما تأكد جواز التركيب المنهجي في كلّ ذلك، فتنضوي البنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيكية تحت لسانيات النص، وتقترن لمرونتها بنظريّة القراءة وتحويها، حتى يصير وصفها مجرد قراءة لسانيّة، ينطبق عليها ما ينطبق على غيرها من القراءات؛ لأنّها تهدف إلى بيان التجانس النصي، وما يقتضيه من تكامل بنائي وشموليّة في الطّرح. وهي أشمل من تحليل الخطاب المتوقّف عند حدود التواصل، وتفوقه بامتدادها على التماسك والنصيّة.

وتحوي لسانيات النّص ثنائيات (نص/ خطاب) و(مكتوب/ ملفوظ) و(تلفظ/ ملفوظ) من جهة، و(التواصل/ النصيّة) و(المنطق/ الشعريّة) من جهة أخرى، كما تشمل التناص، وكلّها مدارات بحث قائمة بذاتها. وعليه؛ فكلّ نص مدوّن كان خطابا عند التلفظ، وكلّ خطاب منطوق يصير نصا بعد التدوين والقراءة، ويبقى الخطاب كلاما مجسدا، والنص صورة عليا له، لا ينفصلان بآنيّة الأوّل تلفظا ولا بتعاقب الثاني ملفوظا أو مكتوبا، حتى وإن فَقَدَ بالزمن بعض خصائصه النبريّة والتنغيميّة وربما المقاميّة، إذا كان الاعتداد بالنّص لا بغيره -كما في حال هذا البحث- حيث يصنع لنفسه مقاما بناءً على

الإحالات الخارج نصيّة.

يقوم التناص -كما وضّحه البحث- على الفضاء النصي وبناء النص والقافية والروي والمعجم الشعري، وبذلك يمتدّ إجرائيا على البنيات الثلاث للخطاب الشعري؛ فقد اشترك الخطابان -في البنية اللغويّة- في الفضاء من خلال النموذج الفلسفي وعناصره، ولذلك كانت العلاقات الزمنيّة طاغيّة على تنظيمهما، واشتركا في موضوع الرفض والثورة، كما اشتركا في البناء النصي طريقة وأسلوبا خطابيا، رغم صورة المخالفة والتّعاكس في الاتّجاه، التي تفرّق بين المتخاطبين والرّسالتين. كما انتظما شعرا عموديا مبنيا على المقاطع. وأمّا المعجم الشّعري فيهما معا، فقد جاء متناسبا بتناسب الصّيغ الصّرفيّة ومظاهر الطبيعة والحواس الخمس، مثلما تناسبت الأصوات في صفاتها وتردّداتها، والتراكيب في تشاكلاتها وتبايناتها. وليس التناص معجما مكشوفا ظاهرا بقدر ما هو معطى مستور خفي، لأنّ احتمال القناع والرمز وارد، وليس شرطا أن يطلاّ بوضوح من الخطابين لتقرير وجودهما، بل يستلزمان بحثا سيميائيا، يعدّل أفق التّوقع، ويشكّل مفتاح اختلاف القراءات. وأمّا القوافي -أي بعض ما في البنية الإيقاعيّة-؛ فقد بدت متجانسة بينهما من خلال الإطلاق والتقييد، وتبعها الروي فيهما سكونا وحركة، وشكلا تكريريا وزمنا إيقاعيا وتناسبا مقطعيا، وهو وجه آخر للتشابه والاقتداء من غير تقليد ولا ذوبان في الآخر. وتبقى البنية السّرديّة فيهما -وهما شعر- قائمة على نفس التقنيات والإطار القصصي، ولا يختلفان إلاّ في الصّراع تعاكسا في المسار كما سبق بيانه.

وعلى هذا؛ كانت بنيات الخطاب الشّعري ومناهج دراستها اللسانيّة الجزئيّة محتواة في التواصل المحقّق في شبكة المعيّنات، وبطبيعة الاتصال تقع خصائص الخطاب داخل الوضع تشاكلا وتباينا وقصديّة وتناصا وتفاعلا، وهو ممّا يحتويه التواصل أيضا. وتبقى صورته المكتوبة من نصيب النصيّة، لتبحث في تماسكه وتجانس مركّباته.

ويشكّل النص/ الخطاب في معماره مقطعا متّصلا، وعنوانه مقطع آخر منفصل عنه شكلا، يتكاملان دلالة، وتكمن أهميّة تناوله عند القارئ خارج بنية الخطاب أو المخاطَب غير المباشر في مقابل النص/ الخطاب، إذ يمدّه بكلّ ما يمكن أن يحدّد أفق التوقعات، ويرسم له خطا نحو الفضاء الدلالي والموضوعي للنص/ الخطاب. لا يكون ذلك ممكنا إلاّ من خلال البحث في تركيبه النحوي وبنيتيه السطحيّة والعميقة، ثم مصدر الاستقاء؛ يتعيّن في التركيب النحوي التقدير اللغوي للملفوظ والوصول إلى الجملة النواة أو على الأقلّ الوقوف على مشارفها، ومن ثمَّ يسهل تحديد آفاق البحث من خلال الإيحاءات التي تثيرها البنى العميقة. ويتعيّن في مصدر الاستقاء حقيقة العلاقة مع النص/ الخطاب على الأقل من حيث الشكل والتواجد داخله، بشتى أنواع الإحالات والاستبدالات اللسانيّة. ولا يعني ذلك بالضرورة أن يكون مضمون التحليل كما تمّ توقعه في صورته القرائيّة الأولى، فقد يكون -بإعمال الرمز والقناع- غير ذلك تماما، فهي الصورة القرائيّة الثانيّة. من هنا كان اعتماد العنوان في التحليل لوجوده في بنية النص/ الخطاب مقطعا مستقلا من حيث الشكل، وتابعا من حيث الدّلالة، وليس في وجوده ما يخدش شعريّة النص/ الخطاب، بل قد يكون لوحده خطابا، يستدعي تحليلا خاصا، وتقوم شعريّته بذاتها، لتفوق شعريّة النص/ الخطاب، ويكفي في ذلك المدّ الشعريّ في وضعه، رغم اختلاف التجربة الشعوريّة.

لهذا لا أرى مبرّرا منهجيا لردّ التحليل اللّساني في النّقد، رغم بعض التحفظات:

أولها- توظيف لغة نقديّة تقوم على مفاهيم علميّة غير أدبيّة. ولا أرى فيه ضيرا، لأنّ النقد في الحقيقة مرور من الأدب إلى المنطق، واستخدامه للغة العلميّة اختصار للزمن والجهد، ورفع الأدب إلى علم إنساني كما فعل غيرنا، ليس فيه بأس على الذوق ولا على سلامة التوجّه النقدي.

والثاني- إشكاليّة تعارض العلم مع الوجدان. والحق أنّ علل النفس يعالجها العلم، فما وجه الغرابة أن يكون العلم مقياسا للانفعال الوجداني، وكيف يكون علم النفس والاجتماع يدرسان الظواهر النفسية والاجتماعية ونستسيغ ذلك، وتبدو اللسانيات تعارض الشعر والأدب؟ ونخشى ضياع الشعريّة التي لا يكشفها إلاّ المدّ اللساني.

والثالث- قياس الذاتي المعنوي بالكمي المادي. وهذا كسابقه ليس مشكلا، فهو الأداة العلميّة التي تضمن قياسا سليما، ويشخص جوانب الشّعريّة في الخطاب الشّعري. ويكون إدراك الأحاسيس والمشاعر، صورة تفيض أدبيّة وشعريّة، وتبتعد ما أمكن عن سلبيّة الإنشاء، وتصاحب دقّة التشخيص، لتكشف على النظام المفترض الوجود، والعوالم المتصارعة في كيان الخطاب، وعناصر النموذج الفكري الجامع بين أطراف التخاطب. ولا يقاس اللّساني إلاّ باللّساني، ولا يكشف مكنون الملفوظات إلاّ ما قامت عليه الملفوظات عينها.

هكذا بدا لي الأمر، وهكذا ناقشته، ونلت ما أملته ورجوته، وآمل أن يتحقّق فيه رجاء غيري، وأن يكشفوا فيه ما خفي عني، فما هو إلاّ رأي في قراءة تحتمل الخطأ عند غيري، كما رأيتها صوابا.

المصادر والمراجع

أولا: باللغة العربية:

1- أحمد حساني: **مباحث في اللسانيات**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

2- أحمد محمد قدور: **مبادئ اللسانيات** دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.

3- إبراهيم صحراوي: **تحليل الخطاب الأدبي**، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، الطّبعة الأولى، 1999.

4- إيليا أبو ماضي: **الدّيوان**، التّقديم :جبران خليل جبران ، التّصدير: الدّكتور: سامي الدهّان، الدّراسة: الشّاعر الفقيد زهير ميرزا، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ت.ط.

5- بسام قطوس: **استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي**، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، أربد، الأردن، 1998.

6- بشرى البستاني: **قراءات في النّص الشعري الحديث**، دار الكتاب العربي، الجزائر، الطّبعة الأولى، 2002.

7- جوزيف ميشال شريم: **دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1984.

8- حبيب مونسي: **فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى**، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، 2000/ 2001.

9- حبيب مونسي: **توتّرات الإبداع الشّعري**، نحو رؤية داخلية للدّفق الشّعري وتضاريس القصيدة، دار الغرب النّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، طبعة 2001/ 2002.

10- حسن لحجمي: **شعريّة الفضاء**، المتخيل والهوية في الرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 2000.

11- حسن الغرفي: حركيّة **الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر**، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، 2000.

12- خولة طالب الإبراهيمي: **مبادىء في اللسانيات**، دار القصبة للنّشر، الجزائر،2000.

13- رشيد بن مالك: **مقدمة في السيميائية السّرديّة**، دار القصبة للنّشر، الجزائر،2000.

14- رشيد يحياوي: **الشعر العربي الحديث**، دراسة في المنجز النّصي، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، 1998.

15- سعيد يقطين: **انفتاح النّص الروائي**، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدّارالبيضاء، المغرب، الطّبعة الثانية، 2001.

16- السّيد إبراهيم: **نظرية الرّواية**، دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة فنّ القصّة، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998

17- شفيع السيد:**قراءة الشعر وبناء الدّلالة**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ج.م.ع، 1999.

18- عبد الإله الصائغ: **الخطاب ا لشعري الحداثوي والصورة الفنية**، الحداثة وتحليل الخطاب، المركز الثّقافي العربي، بيروت ، لبنان/ الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى،1999.

19- عبد الله محمّد الغذّامي: **الخطيئة والتكفير**،من البنيوية إلى التّشريحية، مقدّمة نظرية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصّباح، القاهرة/ الكويت، الطبعة3، 1993.

20- عبد الملك مرتاض: **مستويات التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر والتّرجمة، الجزائر، 2001.

21- عبد السّلام المسدي: **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط الثانيّة، 1982.

22- عبد العزيز عتيق:**علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، د ت ط.
23- عدنان حسين قاسم: **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مدينة نصر، ج.م.ع، 2001.
24- عدنان حسين قاسم: **التصوير الشعري**، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مدينة نصر، ج.م.ع، 2000.
25- علي جعفر العلاق: **الشعر والتّلقي**، دراسات نقديّة، دار الشّروق، عمّان، الأردن، الطّبعة الأولى، 1997.
26- عبد الله إبراهيم: **معرفة الآخر**، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، الطّبعة الثانيّة، 1996.
27- كمال أبو ديب، **الرؤى المقنّعة**، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986 .
28- محمّد بنيس: **الشعر العربي الحديث**، بنياته وإبدالاتها، 3**الشّعر المعاصر**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1990.
29- محمد حسن عبد الله: **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، ج.م.ع، 1981.
30- مراد عبد الرحمان مبروك: **من الصوت إلى النّص**، نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشّعري، الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندريّة،ج .م .ع، الطّبعة الأولى، 2002.
31- محمد خطابي: **لسانيات النص**، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الأولى، 1991.
32- محمّد العمري: **الموازنات الصّوتيّة في الرّؤية البلاغيّة والممارسة الشّعريّة**، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء،المغرب/ بيروت، لبنان،2001.
33- محمّد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، استراتيجية التّناص، دار التّنوير للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان/ المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء، المغرب، د.ط،د.ت.
34- محمّد مفتاح: **دينامية النّص**،تنظير و إنجاز، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الثانية، 1990.
35- محمّد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم**، دراسة تطبيقيّة ونظريّة، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، 1989.
36- مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، د.ت.ط.
37- ممدوح عبد الرّحمان: **المؤثرات الإيقاعيّة في لغة الشّعر**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ج.م.ع، 1994.
38- نزار قباني:**الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج1، ط15، 2000.
39- نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشّعري والسردي، الجزء الثّاني، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر،1997.
40- يمنى العيد: **تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1990.

ثانيا: المراجع المترجمة:

1- إميل بنفست و آخرون: **مدخل إلى السيميوطيقا**، ترجمة: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دارالياس العصرية، القاهرة، ج.م.ع.
2- برنار فاليط: **النّص الروائي تقنيات ومناهج**، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، 1999.

3- بيار جيرو: **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان.

4- بيار جيرو: **علم الإشارة، السيميولوجيا**، ترجمة منذر عياشي، تقديم مازن الوعر، دار طلاس، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 1988.

5- جون كوهين: **بناء لغة الشعر**، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة، د.ت.

6- جوليا كريستيفا: **علم النّص**، ترجمة فريد الزّاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، الطّبعة الثانية، 1997.

7- جيليان براون وجورج يول: **تحليل الخطاب**، ترجمة محمّد الزليطني ومنير التريكي، النّشر العلمي والمطابع: جامعة الملك سعود، الرّياض، م.ع.س، 1997.

8- جيرار جنيت: **مدخل إلى النّص الجامع**،ترجمة عبد العزيز شبيل، مراجعة حمّادي صمّود، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

9- جيرار جنيت وآخرون: **نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير**، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطّباعة والنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1989.

10- روبرت دي بو جراند: **النّص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ج.م.ع، الطّبعة الأولى، 1998.

11- ميلكا إيفيتش: **اتجاهات البحث اللساني**:ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح و وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،2000

12- والاس مارتن: **نظريات السّرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، 1998.

13- رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1988.

14- فان ديك وآخرون: **نظرية الأدب في القرن العشرين**، ترجمة محمّد العمري، إفريقيا الشّرق، الدّارالبيضاء، المغرب، 1997.

15- فولفغانغ إيزر: **فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب**، ترجمة وتقديم: د.حميد الحمداني ود.الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ت ط.

ثالثا: باللغة الأجنبيّة:

1- Adam J.M., **Textes types et prototypes**, recit, description, explication et dialogue, Nathan,Paris, 4e edition, 2001.

2- Aucouturier Michel, **Le formalisme Russe**, presses Universitaires de France, Paris, France, 1994.

3- Baylan Christian et Fabre Paul, **Semantique**, série La Linguistique Française, Chapitre32, Sémantique et Analyse de Discours, Edition Nathan, France, 1979.

4- Dubois Jean et autres, **Dictionnaire de Linguistique**, librairie larousse, Imprimerie Berger-Levrault, Nancy, France, Edition 1982.

5- Jacobsson Roman, **Essais de linguistique generale**, Edition de Minuit, 1970, Paris.

6- Orécchioni Kerbrat Catherine :**L'Enonciation de la subjectivité dans le langage**. Librairie, Armand Colin, Paris, France, 1980.

محاضرات:

- محاضرات الملتقى الوطني الثاني"**السيمياء والنص الأدبي**" جامعة بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 15-16 أفريل 2002.